This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

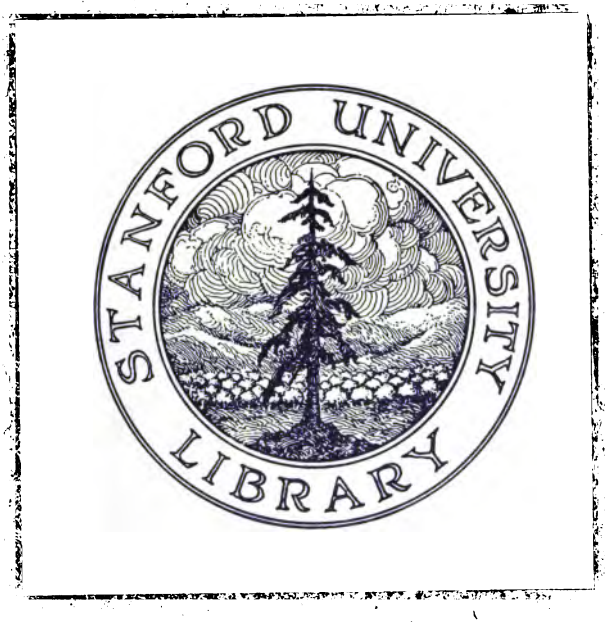
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

26

JOHANN ELIAS SCHLEGELS

AESTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE

CHRIFTEN

THE
ILDEBRAND
LIBRARY.

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1887

LELAND STANFORD JUNIOR
LIBRARY
UNIVERSITY.

A. 32750.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Mit der vorliegenden Ausgabe einer Auswahl von Johann Elias Schlegels prosaischen Schriften hatten wir einen doppelten Zweck im Auge: erstens wollten wir auf diese Weise seine allgemein geschätzten, doch in der ersten Fassung schwer erreichbaren dramaturgischen Schriften dem allgemeinen Gebrauche zugänglich machen und zweitens bezweckten wir durch den Neudruck von Schlegels bedeutendsten Schriften rein ästhetischen Inhalts die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Kreise auf seine bisher nur wenig beachteten und doch sehr bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete der abstrakten Ästhetik zu lenken.

Schon ein flüchtiger Blick in die Werke derjenigen Männer, die sich seit den zwanziger und dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Umgestaltung und Verjüngung der vaterländischen Litteratur zur Lebensaufgabe gestellt hatten, lehrt uns, dass darin die Theorie der Poesie gegenüber eine hervorragende, oft sogar eine dominierende Stellung einnimmt.

Die Werke Johann Elias Schlegels[1]) bilden keine

[1]) Am 28. Jänner 1718 zu Meifsen als Sohn des Churſächsischen Appellationsrats J. Fr. Schlegel geboren, genoss er im väterlichen Hause, dann in Schulpforta eine sorgfältige Erziehung; nachdem er letztere am 23. März 1739 verlassen, begab er sich auf die Universität Leipzig, wo er bis zum Herbst 1742 juristischen und schönwissenschaftlichen Studien oblag. Er wendete sich hierauf nach Dresden, um beim Geh. Kriegsrat von Spener die Stelle eines Privatsekretärs zu übernehmen. Als dieser zum Gesandten in Kopenhagen ernannt wurde, folgte ihm Schlegel dorthin. Nachdem er dort nach einem kurzen

Ausnahme; auch bei ihm spielt die litterarische K
und die ästhetische Theorie eine bedeutende R
Doch gestaltet sich hier das Verhältnis der Theorie
Praxis wesentlich anders als bei Gottsched und
Schweizern. In Gottscheds poetischen Erzeugnissen fin
wir lediglich eine ängstliche und schwächliche Dur
führung der eigenen beschränkten poetischen Theor
Bodmer mangelte es entschieden an einer grösse
poetischen Begabung, als dass er seine tiefere und ri
tigere Ansicht vom Wesen der Dichtkunst auch praktis
hätte bethätigen können; Schlegel dagegen besass ei
hervorragende Begabung nicht allein für das schri
stellerische Fach, sondern auch für die Poesie, vorzü
lich die dramatische. In seiner Theorie beabsichtigte
durchaus nicht, wie etwa Gottsched, eine Sammlu
von Vorschriften zur Verfertigung mustergültiger Dic
tungen zu geben, sondern er stellte sich von Anfang a
auf einen viel höheren Standpunkt, indem er auf philo
sophischem Wege das Wesen der Dichtkunst zu ergründe
suchte; dadurch wurde auch seine Poesie von dem Druck
einer sich in engsten Grenzen bewegenden Theorie be
freit, so dass er in beiden Richtungen seiner litterarischen
Thätigkeit sich selbständiger und eigenartiger als die
meisten seiner Zeitgenossen entwickeln konnte. — Dies
starke Hervortreten von theoretischen Untersuchungen
findet seine Erklärung weder in der schon von Bodmer
bemerkten 'Vorliebe der Deutschen für abgezogene Wahr-
heiten'[1]), noch auch in dem allgemeinen doktrinären

Aufenthalt in Berlin und Hamburg am 19. Februar 1743 eingetroffen, verblieb er dortselbst mit Ausnahme einer im August 1745 nach Hamburg und Holstein unternommenen Reise bis zu seiner zu Beginn des Jahres 1748 erfolgten Ernennung zum ausserordentlichen Professor an der Ritterakademie zu Soröe. Dort starb er schon am 13. August 1749, ohne das Alter von 31 Jahren ganz erreicht zu haben.

[1]) Critische Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen 1740. Vorrede. Bl. 3b.

Zuge der Zeit; es erscheint uns vielmehr als ein natürliches Ergebnis der misslichen Verhältnisse, mit denen die moderne deutsche Litteratur in den ersten Jahren ihres Bestehens zu kämpfen hatte. Die Reformatoren fanden nämlich in ihrer eigenen Litteratur keinen Faden vor, an dem sie fortspinnen könnten, keinen Anknüpfungspunkt, an dem sich ein bereits begonnenes Werk fortsetzen liesse. Selbst tief davon überzeugt, dass ein beinahe vollständiger Bruch mit dem Bestehenden die erste Bedingung zur Verjüngung der Litteratur sei, waren sie gezwungen, sich nach neuen Mustern und neuen Autoritäten umzusehen, und mussten gleichzeitig auch dem Publikum durch Verstandesgründe und durch den Hinweis auf diese Autoritäten die Überzeugung beibringen, dass sein Geschmack ein verdorbener und sein ästhetisches Urteil ein falsches sei. Hier standen ihnen zwei Wege offen: entweder wandten sie sich an die jeweiligen tonangebenden Ästhetiker, oder sie griffen durch Vermittlung ausländischer, grösstenteils französischer Kommentatoren auf die grossen Theoretiker des klassischen Altertums zurück; in beiden Fällen waren sie aber auf das Ausland angewiesen, und ihre Thätigkeit war auch anfangs vorwiegend auf die Einbürgerung und Anpassung der dorther geholten Grundsätze gerichtet.

Dieser Vorgang, wie sehr er auch anfangs auf die Entstehung einer eigenartigen und volkstümlichen Dichtung lähmend einwirken musste, kam aber in desto höherem Masse der Entwicklung einer grossen, ästhetisch-theoretischen Litteratur zu gute.

So zerfällt die Gesamtthätigkeit dieser Männer in zwei Teile: den einen bildet die Poesie, den anderen grösseren und bis auf Klopstocks 'Messias' wohl auch den gehaltvolleren und bedeutenderen die ästhetische Theorie.

Wir möchten die weit verbreitete Ansicht, dass in der deutschen Litteratur des vorigen Jahrhunderts die Theorie der Poesie durchgehends vorangegangen und dass letztere sich aus ersterer entwickelt hat, nicht ganz in

Zweifel ziehen, noch auch dieselbe in ihrer ganzen gemeinheit zu der unsrigen machen. Wie richti auch in Bezug auf die ersten Reformatoren ist, so sie sich, glauben wir, schon aus dem Grunde nicl einem auf alle Fälle anwendbaren Grundsatze erh weil diese Ausnahmsstellung von vornherein die Mög keit der vergleichenden Litteraturgeschichte, einer Wi schaft, die ja das Bestehen allgemein gültiger Gesetze das Werden und Vergehen der einzelnen Kunst- Litteraturgattungen notwendig voraussetzen muss, in i Grundlage erschüttern würde. Besonders erscheint die Anwendbarkeit obenerwähnten Grundsatzes auf Geistesgang Joh. El. Schlegels nach eingehender Prüf der Wechselwirkung dieser beiden Faktoren in manc Punkten sehr zweifelhaft, worauf wir jedoch bei Betra tung der einzelnen Schriften später zurückkommen werd

Bis jetzt sind überhaupt fast nur Schlegels poetisc Schriften ihrem Werte entsprechend gewürdigt und den historischen Zusammenhang mit der Entwicklung d Litteratur gebracht worden. Sein hervorragendes dram tisches Talent, seine poetische Wirksamkeit, die uns durc den Kampf gegen den verdorbenen Geschmack der Ze und durch das mühevolle Ringen nach einer edlen, reine Kunstform so sympathisch berührt, hat schon bei de Zeitgenossen Anerkennung gefunden. Aber richtiger und wärmer als diese haben Nicolai, Lessing, Herder und Schiller des Dichters Schlegel gedacht.

Nicolai hält Schlegel 'für den geschikktesten, dem deutschen Theater eine neue Form zu geben', hätte ihn nicht ein allzufrüher Tod seinen Bestrebungen entrissen;[1] er lobt die beiden Lustspiele 'den Triumph der guten Frauen' und 'den Geheimnisvollen' und bezeichnet den Canut als 'das einzige gewissermassen vollkommene Stükk, das wir mit den Trauerspielen der Ausländer vergleichen können.'[2]

[1]) Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland. Berlin. 1755. S. 120.

[2]) S. 123.

Im 16. Litteraturbrief nennt Lessing 'unseren Schlegel' als denjenigen 'der dem deutschen Theater die meiste Ehre gemacht hat', und erklärt in der Dramaturgie, nachdem er in der 'Ankündigung' zu derselben einer wichtigen dramaturgischen Ansicht Schlegels ausdrücklich beigestimmt hatte, dessen 'stumme Schönheit' kurzweg als das beste deutsche Lustspiel in Versen[1]), ein Lob, das er einige Monate später vielleicht nur deshalb ohne alle Einschränkung dem 'Triumph der guten Frauen' zu teil werden lässt, um damit die für M. Mendelsohn so schmeichelhafte Wendung vom 'richtigsten deutschen Beurtheiler' zu verbinden.[2])

Einer Recension des IV. Bandes der Schlegelschen Werke, welche Herder in der 'Allgemeinen deutschen Bibliothek'[3]) veröffentlichte, entnehmen wir folgende Stelle, in der er, wenn auch nur ganz flüchtig, der prosaischen Schriften Erwähnung thut: 'Wir urtheilen mit der Unpartheilichkeit, die wir der Asche eines so theuren Schriftstellers schuldig sind; wer Schl. in seinen Theatralischen Stücken, in seinen Abhandlungen, in seinen horazischen Briefen zu schätzen weis: wird es ihm verzeihen, wenn er kein Odendichter, oder kein Anakreontiker von erstem Range ist.'

Schiller kommt auf Schlegel in der Abhandlung 'über naive und sentimentalische Dichtung' zu sprechen; es ist begreiflich, dass ihm, da er für Holbergs naturwahre, doch derbe Komik nur ein abfälliges Urteil hatte, die Lustspiele Schlegels nicht genügen konnten; doch gilt die Rüge nur dem Lustspieldichter, denn er nennt ihn zugleich 'einen der geistreichsten Dichter unseres Vaterlandes, an dessen Genie es nicht lag, dass er nicht unter den ersten dieser Gattung glänzt.'

Auch sollen wir nicht vergessen, dass Goethe durch eine Vorstellung von Schlegels 'Hermann', der er im Jahre

[1]) 13. Stück vom 12. Juni 1767.
[2]) 52. Stück vom 27. Oktober 1767.
[3]) 5, 1, 165—175, jetzt in Suphans Ausgabe 4, 232—239.

1766 in Leipzig beigewohnt, zu Erwägungen über vaterländische Trauerspiel veranlasst wurde und auf d Weise eine wenn auch nur sehr mittelbare Anregung jener später im 'Götz von Berlichingen' eingeschlage Richtung empfing[1]).

Während so die Grössten mit dem Lobe über Schleg poetische Leistungen wahrlich nicht geizten, haben s von jener flüchtigen Bemerkung Herders abgesehen, sei theoretischen Arbeiten unbeachtet gelassen.

Wohl hat Lessing, wie erwähnt, manches aus Schlege dramaturgischen Schriften der Vergessenheit entzoge doch geschah dies nur gelegentlich und in den Fälle wo er zur Unterstützung der eigenen Ansicht auf de Ausspruch seines Vorgängers verweisen konnte. Ausser dem scheinen uns die dramaturgischen Abhandlunge durchaus nicht die bedeutendste Leistung des so frü verstorbenen Denkers zu sein. Wir erkennen dieselbe vielmehr in den Untersuchungen über das Wesen und die Grenzen der Nachahmung und den verschiedenen mit dieser Frage im engsten Zusammenhange stehenden Aufsätzen. Diese sind weder von Lessing noch von einem anderen grossen Dichter in den Kreis ästhetischer Erwägungen gezogen worden. Ersterem hätte es gewiss nicht an einer passenden Gelegenheit hierzu gefehlt und es ist geradezu befremdend, dass er bei Besprechung der ästhetischen Grundsätze Hurds[2]), die mit den von Schlegel für das Lustspiel in Versen beigebrachten Gründen in manchem übereinstimmen, sich der letzteren nicht erinnerte.

Bedeutend in dieser Hinsicht erscheint uns nur die Äusserung, mit der Moses Mendelsohn eine sehr tiefeindringende Recension des 1. und 2. Bandes der Schlegelschen Werke im 312. Litteraturbriefe beschliesst[3]). 'Ich

[1]) Werke 60, 216, vgl. auch Kobersteins Grundriss 4[5], 100.
[2]) Hamb. Dramaturgie St. 92—95.
[3]) Ges. Schriften, Leipzig 1844. 4, 2, 458.

verspreche mir fast mehr von den prosaischen Arbeiten des Herrn Schlegel als von seinen Poesien. Diese scheinen durchgehends mehr gesunde Philosophie und Kritik, als poetisches Feuer, mehr Einsicht als Genie zu verraten. Mit Geschmack, Vernunft und Kritik kann man ein sehr guter Dichter werden; aber man besitzt desswegen noch kein poetisches Genie.'

Letztere Worte sind ein beredtes Zeugnis dafür, dass Schlegels rein ästhetische und theoretische Arbeiten zu dessen Lebzeiten sich einer nur geringen Verbreitung zu erfreuen hatten.

Ihr Schicksal kann wirklich ein tragisches genannt werden. Manches ward erst nach seinem Tode bekannt, manches blieb in Vorreden versteckt und unbeachtet, das meiste erschien aber in Gottschedschen Zeitschriften und zwar in einer Zeit, wo eine giftige Polemik im besten Falle dasjenige, was ihr keinen Grund zum Angriffe bot, es mochte auch das Bedeutendste sein, unbeachtet liess. Dazu kam noch der wenig ermunternde Umstand, dass Gottsched selbst den Ergebnissen dieser Untersuchungen, die seinen eigenen Ansichten nicht selten offenbar widerstritten, nur mit Widerstreben einen Platz in seinen Zeitschriften einräumte, und dies noch zu einer Zeit, wo 'das Reich des tyrannischen Teutobochs bereits seine fatale Periode erreicht hatte'[1]) und er der Zierde der Schlegelschen Feder notwendiger denn je bedurfte. Schlegel fühlte selbst das Missliche dieses Verhältnisses, denn er schreibt an Bodmer (am 15. Sept. 1745): 'Ich weiss nicht, ob Ew. Hochedelgeb. bisher dasjenige, was ich hin und wieder drucken lassen, wenigstens so wie die Schriften Ihrer Widersacher gelesen haben, da es die Gelegenheit nicht anders leiden wollen, als dass es unter einem Hauffen von Werken andrer Schriftsteller ans Licht getreten,

[1]) Vgl. Brief Sulzers an Bodmer vom 9. Okt. 1745 in Körtes Briefe der Schweizer S. 25.

oder vielleicht besser gesagt in der Dunkelheit blieben'[1]).

Und sie blieben in der Dunkelheit, mehr als zwa Jahre. Als der auch Lessing befreundete Johann H rich Schlegel die theoretischen Schriften des älteren Bru im dritten Bande der 'Werke' (1764) erscheinen li konnten sie nur da befruchtend und anregend wirk wo sie praktische Winke für das Theater gaben. Dage hatte Schlegels Hinweis auf Shakespeare damals sch kaum mehr als einen historischen Wert. Es hatte fer Lessing für das Lustspiel die Prosa gewählt und fre sich drei Jahre später[2]), 'dass Schlegel seine grösser Lustspiele nicht auch in Versen geschrieben, denn dur seine zierliche Versifikation hätte er das Publikum ve wöhnt und seine Nachfolger hätten nicht nur seine Lehr sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt.' Wen wir endlich auch inbetreff der Schlegelschen Nach ahmungstheorie davon absehen wollten, dass dieselbe durc die von einem ebenso ungewöhnlichen als unverdiente Erfolge begleitete Lehre Batteux's bereits vollkommen au dem Felde geschlagen war, so brauchen wir nur dara zu erinnern, dass zwei Jahre nach Erscheinen des dritte Bandes der Schlegelschen Schriften Lessing in seinem Laokoon das innerste Wesen der Kunst aufdeckte. Dar aber die Litteraturgeschichte an den Früchten mehrjäh- rigen reifen Nachdenkens und Forschens stillschweigend vorübergehen, weil dieselben lediglich durch äussere Um- stände nicht den erwünschten und verdienten Einfluss ausgeübt haben?

Wir haben hier vor Allem den Einfluss auf andere Dichter im Auge. Denn, wo es sich um den Einfluss und die Beobachtung eines so abstrakten Gesetzes, wie

[1]) Nach der Abschrift, die Dr. Muncker von dem auf der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Original genommen. Vgl. auch Joh. El. Schlegels Werke, herausgegeben von Johann Heinrich Schlegel 5, XXXX.

[2]) Hamb. Dram. 13. Stück vom 12. Juni 1767.

die Schlegelsche Nachahmungstheorie handelt, können wir viel eher annehmen, dass ein fremder Geist sich von den neuen und grossen Ideen derselben zu selbständigem Schaffen anregen lässt, als dass dies beim Schöpfer, der über die Unerreichbarkeit seiner Theorie selbst nicht im Zweifel sein kann, der Fall sein sollte. Übrigens ist sie ja mehr nur eine Absonderung und Verallgemeinerung der im poetischen Schaffen gereiften Überzeugungen und verdankt somit ihre Entstehung nicht einem poetischen Bedürfnis, sondern dem des Verstandes. Mehr als den fremden Dichter muss den dichterischen Schöpfer einer solchen Theorie die Überzeugung bedrücken, dass, wenn auch die Poesie etwas von der Theorie nicht Umfasstes und Geahntes erschaffen kann, sie doch hinter den strengen Forderungen der letzteren immer zurückbleiben muss.

Schlegels Geistesgang bietet demnach durchaus nicht ein Bild des ruhigen und friedlichen Zusammenwirkens von Theorie und poetischer Praxis; es führt im Gegenteil nur zu häufig der Kampf dieser beiden Elemente zu gewissen Widersprüchen. So erklärt er z. B. gleich in seinem ersten Aufsatze, dem Schreiben über die Komödie in Versen (1740), die Einheit des Ortes als etwas Zufälliges und Nebensächliches, während man nach seinen Dramen und Lustspielen zu urteilen auf die entgegengesetzte Ansicht schliessen möchte. In demselben 'Schreiben' erklärt er den Vers als die einzige des Lustspiels würdige Form; unter seinen sechs Lustspielen ist aber abgesehen von Fragmenten und Übersetzungen einzig und allein die erst aus dem Jahre 1747 stammende 'Stumme Schönheit' in Versen geschrieben. Dieses Verhältnis berechtigt uns, ein Bild von der Entwicklung der Schlegelschen theoretischen und dramaturgischen Schriften abgesondert von der Geschichte seiner poetischen Werke zu entwerfen.

Diese Schriften lassen sich in drei Gruppen teilen: die erste umfasst die rein theoretischen Aufsätze

und solche, wo die Theorie das Übergewicht hat; zu dies gehören die Abhandlung von der Nachahmung, von d Unähnlichkeit im Nachahmen, und zwei im Bereich d Nachahmungstheorie liegende Arbeiten: der Aufsatz üb die Komödie in Versen und die Vorrede zur Übersetzun des Glorieux von Destouches;

die zweite umfasst litterarisch-kritische Aufsätz aus dem Gebiete des Dramas, so die Kritik des Klaische 'Herodes der Kindermörder', die Vergleichung Shakespeares und Gryphs, das Totengespräch 'Demokrit' und die fragmentarischen Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern;

zur dritten endlich zählen wir die Aufsätze vorwiegend oder ausschliesslich dramaturgischen Inhalts, die Vorrede zu den 'Theatralischen Werken', das Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen und die Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.

Chronologisch reihen sie sich folgendermassen aneinander:

1739. Auszug eines Briefes über die Trauerspiele der Alten und Neuern; gedruckt erst im 3. Bande der von Joh. Heinrich Schlegel herausgegebenen Werke. 1764.

1740. Schreiben über die Komödie in Versen; gedruckt in demselben Jahre, in Gottscheds Critischen Beyträgen[1]). Bd. VI. St. 24.

1741. Klais Herodes der Kindermörder; gedruckt 1741 CB. Bd. VII. St. 26.

---

[1]) Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur. 8 Bde. Leipzig. Bey Bernhard Christoph Breitkopf. 1732—1744. Auf dem Titel des 1.—5. Bandes steht: 'herausgegeben von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Leipzig'. Die spätere Änderung stammt von Gottsched, als er sich mit der deutschen Gesellschaft zerworfen hatte. Vgl. Kobersteins Grundriss 3^5, $52,^3$ und Danzel, Gottsched und seine Zeit S. 104. Der Kürze wegen werden wir diese Zeitschrift mit CB. bezeichnen.

1741. Demokrit, ein Totengespräche; gedruckt in demselben Jahre in J. J. Schwabes Belustigungen des Verstandes und Witzes. Bd. I. Augustmonat.

1741. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs; gedruckt in demselben Jahre CB. Bd. VII. St. 28.

1741. Abhandlung, dafs die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse; gedruckt erst 1745 in den Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Bd. I. St. 5.

1742. Abhandlung von der Nachahmung; gedruckt in drei Teilen. § 1—15 CB. 1742, Bd. VIII, St. 29; § 16—21 CB. 1743, Bd. VIII, St. 31; § 22—24 in Gottscheds Neuer Büchersaal 1745. Bd. I. St. 5.

1745. Vorrede zur gereimten Übersetzung des Ruhmredigen von Destouches; gedruckt in demselben Jahre. In die Werke nicht aufgenommen.

1747. Vorrede zu den 'Theatralischen Werken'. Coppenhagen bey F. C. Mumme; abgedruckt, mit Hinweglassung der einleitenden Worte über die dieser Sammlung einverleibten Originalstücke und der Schlussbemerkungen über die Elektraübersetzung, im 3. Bande der Werke (1764) unter dem Titel 'Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele'.

1747. Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen und

1747. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters; beide erst im 3. Bande der 'Werke' (1764) gedruckt.

Die Zurückdatierung des 'Auszugs' in das Jahr 1739 bedarf einer Begründung[1]; man wäre geneigt, diese Bemerkungen wegen mancher Übereinstimmung mit dem Aufsatze über Shakespeares Julius Caesar, besonders wegen

[1] Aus der Notiz Joh. Heinrich Schlegels (Werke 5, XX) lässt sich nämlich nur allgemein die Zeit, nicht aber das Jahr der Abfassung entnehmen.

einer ähnlichen Auffassung der dramatischen Charaktere für etwa um zwei Jahre jünger zu halten. Johann Eli berichtet aber in diesem Briefe dem Bruder Johann Adol dem Vater August Wilhelms und Friedrichs, der dama in Pforta studierte: 'Ich habe den Philoktetes mit u beschreiblichem Vergnügen gelesen, und übersetze di Elektra in ungebundener Schreibart mi gleichem Vergnügen.' (Neudr. 3, 22 ff.) Wir wissen, das die bedeutende Alexandriner-Übersetzung der Elektra erst im J. 1747 als letztes Stück der 'Theatralischen Werke' erschien. Am Schlusse der vom 8. April 1747 datierten Vorrede finden wir folgende Notiz, die der Herausgeber der Werke im Abdrucke weggelassen hat (191, 16 ff.). 'Die Entfernung hat mir nicht gestattet, dieses Stück, das schon vor mehr als fünf Jahren fertig gelegen von neuem wieder durchzusehen'.

Dies kam so: In der 'Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne' verspricht Gottsched für den 1. Teil unter anderem Folgendes zu liefern: 1) Die Dichtkunst Aristotels . . . . . ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Herrn Prof. Gottscheden. 2) Ein paar Trauerspiele des Sophokles, nämlich Oedipus und Elektra . . . ., gleichfalls deutsch übersetzt [1]). Danzel hat sehr richtig die Gründe angegeben, warum Gottscheds Plan inbetreff der Poetik nicht zur Ausführung gelangen konnte [2]); wohl aber lieferte Schlegel seine Übersetzung. In der Vorrede zum ersten Teile der Deutschen Schaubühne, der erst (nach dem zweiten und dritten) im J. 1742 erschien, entschuldigt Gottsched den vollständig geänderten Inhalt, berichtet aber gleichzeitig, dass die Übersetzungen der Elektra und des Oedipus 'von zweien geschickten Federn' bereits fertig

[1]) CB. 25. Stück 1740. 6, 525.

[2]) Gottsched und seine Zeit S. 146 f. Doch lässt der Ton der Vorrede zum 1. Teil der Schaubühne überhaupt an einem Vorhandensein der Übersetzung zweifeln; gerade die häufigen Beteuerungen machen Gottsched verdächtig.

seien. Diese Arbeit Schlegels fällt demnach in das Jahr 1741. Gottsched behielt die Übersetzung und Schlegel musste sie erst zum Zwecke der Herausgabe in den 'Theatralischen Werken' brieflich von Kopenhagen am 30. Sept. 1746[1]) zurückfordern; nachdem er sich schon im Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[2]) beklagt hatte, dass 'eine poetische Übersetzung der Elektra schon vier Jahre bei Gottsched gefangen liege', schreibt er ihm am 8. Oktober: 'Um einen kleinen Band von theatralischen Sachen herausgeben zu können, lasse ich diese Messe einen Versuch thun, ob ich meine Übersetzung der 'Elektra des Sophokles' von dem Herrn Professor Gottsched, bei dem sie schon fünf Jahre liegt und auf den 'Aristoteles' wartet, wieder zurück bekommen kann.'[3])

Im Widerspruch mit diesen Angaben steht der erste Satz[4]) des Vorberichts, mit dem Joh. Heinr. Schlegel seine Bemerkungen über diese Übersetzung einleitet: 'Diese Übersetzung ist mehr als acht Jahre vor dem Drucke gemacht und dem Verfasser bis dahin nie wieder zu Gesichte gekommen.' Dies hat nur dann seine Richtigkeit, wenn man diese Worte auf die prosaische Übersetzung anwendet. Dann stimmt es auch vollkommen zu der betreffenden Stelle im Lebensabriss Joh. Elias Schlegels[5]),

---

[1]) Das Datum bei Danzel S. 145 (30. Sept. 1747) ist offenbar falsch, da die Vorrede in den 'Theatr. Werken' vom 8. April 1747 datiert ist und Schlegel in einem Briefe an Bodmer vom 18. Sept. 1747 bereits öffentliche Urteile über 'Canut' und 'den Geheimnisvollen' anführt. Dass dieser Brief jedoch nicht früher geschrieben ist, wird aus der gleich anzuführenden Stelle aus dem Briefe an Bodmer vom 8. Okt. 1746 ersichtlich. (Vgl. Briefe J. E. Schlegels an Bodmer. Mitgeteilt von Johannes Crüger. Schnorrs Archiv 14, 49.

[2]) Ständlin, Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttgart 1794. S. 37.

[3]) a. a. O. S. 43.

[4]) Werke 1, 387. Beachtenswert sind ebenda die Nachrichten über die Beförderung dieser Übersetzung zum Drucke.

[5]) Werke 5, XXII f.

in der Johann Heinrich uns mitteilt, dass Gottsche
Jahre 1740 eine Übersetzung der Aristotelischen P
plante und vernahm, es hätte unser Dichter schon v
an einer prosaischen Übersetzung der Elektra
arbeitet[1]). Wir dürften demnach kaum irren, wenn
diesen Brief in das zweite oder dritte Drittel des Ja
1739 setzen[2]).

Dies ist wohl Schlegels erste Schrift auf dem Gel
der schönen Wissenschaften, die jemals dem Drucke ü
geben worden. Trotzdem spielt sie noch durch den
wähnten Zusammenhang mit der so spät erschiene
Elektra-Übersetzung in seine letzten Jahre hinein. Es
gewiss überraschend, in der Vorrede zu den Theatralisc
Werken noch sehr deutlich wahrzunehmende Anklä
an die freundschaftlichen Mitteilungen des 21jährig
Jünglings zu finden. So vergleiche man beispielswe
8, 31–35 mit 172, 28–36. In den Anmerkungen zur Elek
finden wir folgende an Elektras Rede (V. 254—30
angeknüpfte Bemerkung[3]): 'Hierdurch macht sich S
phokles eine Gelegenheit, eine etwas lange und ausgeführ
Rede, welche die Athenienser sehr liebten, anzubringen
Wie wir sehen, stimmt damit die Stelle der Vorre
190, 17–25 beinahe wörtlich überein.

Schon auf der Pforte hat er sich im antikisierende
Drama versucht, wozu er nicht nur durch die Franzosen
sondern durch Euripides selbst angeregt wurde. Die
Zurückgehen auf die Alten ist für sein tiefes Eindringen
in das Wesen der Dichtkunst und seinen guten Geschmack

---

[1]) Schon auf der Pforte soll er diese Arbeit begonnen
haben (Werke 5, XIII). Nicht ohne Einfluss waren Daciers
Übersetzungen und Anmerkungen: Tragédies grecques de So-
phocle. Paris 1693 und Brumoy's 'Théatre des Grecs'.

[2]) Schlegel hatte nämlich erst am 23. März 1739 die Pforte
verlassen. (Werke 5, XIX).

[3]) Werke 1, 413. Anm.; ich nehme keinen Anstand,
Schlegels Anmerkungen zur Elektra hier einzuflechten, da sie
aus denselben ästhetischen Anschauungen entsprungen sind
und auch zeitlich diesem Briefe sehr nahe stehen.

in ebenso günstiges Zeugnis, wie sein allmähliches Aufteigen von Euripides zu Sophokles und Aeschylos. Von Gottsched konnte er im Grunde nur die Verachtung des Seneca lernen; denn was dieser über das griechische Drama agt, lässt nur auf eine oberflächliche Kenntnis schliessen; eine Bewunderung für diese Tragiker ist gemacht und scheint nicht auf eigener Überzeugung zu beruhen. — Auch die Franzosen konnten Schlegels Führer zur Antike nicht sein. Es hatte ja in Frankreich die masslose Selbstüberhebung auch auf dem Felde der Ästhetik merkwürdige Früchte gezeitigt. Der liebenswürdige Märchenerzähler Charles Perrault (1628—1703) hatte im J. 1688 den ersten Band seiner 'Parallele des anciens et des modernes' erscheinen lassen[1]). In der sehr gefälligen, einschmeichelnden, mehr für den Salonmann als den ernsten Denker berechneten Form eines Dialogs sucht er nachzuweisen, dass die Neuzeit (d. h. Frankreich) nicht nur in der Litteratur und den Künsten, sondern auch auf dem Gebiete der 'nützlichen' Wissenschaften und der Philosophie das Altertum überflügelt habe.

Ausser gegen Perrault (4, 1–5) hat sich Schlegel noch gegen einen anderen Verächter des Altertums zu wehren. Der von Gottsched besonders wegen der heftigen Bekämpfung der Oper hochgeachtete Saint-Evremond, nach dem Urteile Pyras[2]) 'ein starker Perraultianer und Widersacher der Alten', war noch weiter gegangen. In einem Aufsatze 'De la Tragédie ancienne

[1]) Im ganzen erschienen 4 Bände von 1688—1698. Boileau war, von einigen Spottschriften abgesehen, der erste, der sich sehr energisch gegen diese von Perrault ausgehende Richtung auflehnte, und zwar in der Vorrede zum 'Traité du sublime' (Oeuvres, Paris 1757. 3, 10 f. Vgl. auch den interessanten Brief B.s an Perrault a. a. O. 2, 260—272.)

[2]) Erweis, dass die G*ttsch* dianische Sekte den Geschmack verderbe. Über die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik. Hamburg und Leipzig 1743. S. 6.

et moderne'[1]) begnügte er sich nicht mit
weise auf die Minderwertigkeit des antiken
gegenüber dem französischen, sondern er wagte
ersteres geradezu als schädlich und verwerflich
zeichnen: durch Vorführung lasterhaft handelnder
durch zu heftige Erweckung von Furcht und Mitl
die antike Tragödie bloss dem Fatalismus Vorsc
leistet. 'N'étoit-ce pas faire du Théâtre une E
frayeur et de compassion, ou l'on apprenoit à
vanter de tous les périls, et à se désoler de t
malheurs?'[2]) Ebenso entschieden wie Schlegel den
warnt, 'die Alten nach Art des Perrault zu beu
wendet er sich (8, 26 ff.) gegen St. Evremond, ob
aber zu nennen, besonders gegen dessen Äus
dass Corneille schon dadurch den Alten überleg
weil letztere ja nur aus dem beschränkten Stand
der Republik heraus geschrieben hätten. Er ben
weiter die 'Romanverwirrungen' der französische
gödie, das Vorwalten des erotischen Elementes, die
und Mattigkeit der handelnden Charaktere (6, 10—25)
stellt alle dem die Einfachheit der antiken Fabe
die grossartige Charakterzeichnung der griechischen
gödie rühmend entgegen (6, 26 ff.). In diesem U
über einzelne Mängel der französischen Tragödie gl
wir beinahe La Motte Fenelon zu vernehmen, de
französischen Dichtern vorwirft, sie hätten die Tra

---

[1]) Oeuvres de Monsieur de St. Evremond. MDC
3, 147—162.

[2]) a. a. O. 3, 155; doch ist folgende Stelle bemerkens
(3, 151): L'humilité et la patience de nos Saints, sont trop
traires aux vertus des Héros que demande le Théâtre;
zèle, quelle force le Ciel n'inspire-t-il pas à Nearque
Polyeucte. Néanmoins ce qui eût fait un beau Sermon fa
une miserable Tragédie, si les entretiens de Pauline et
Sévère, animés d'autres sentimens et d'autres passions, n'eus
conservé à l'Auteur la réputation que les Vertus Chrétie
de nos Martyrs lui eussent ôtée. Vgl. Lessings Bemerkun
zum 'Polyeucte' im 2. Stück der Hamb. Dram.

o matt, abgeschmackt und verliebt gemacht, wie die Romane[1]). Sehr ähnlich hatte sich der allerdings stark moralisierende Riccoboni schon im J. 1730[2]) und Voltaire in der Vorrede zum 'Brutus' über das erotische Element in der Tragödie ausgesprochen: letzterer möchte die Liebe im Drama nur da eingeführt wissen, wo sie zum Mittelpunkte und zur Triebfeder der ganzen Handlung wird und bemerkt ganz richtig: 'le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros de théâtre que de la galanterie.'[3])

Mit dem aufmerksamen Auge eines lernbegierigen Anfängers sucht Schlegel durch Eindringen in die Einzelheiten sowohl, als durch Erfassen des Ganzen, dem Sophokles das Geheimnis des Dramas abzusehen. Schon Hedelin d'Aubignac hatte es den dramatischen Dichtern empfohlen, den Ort der Handlung und die 'Auszierung des Schauplatzes' durch die Worte der handelnden Personen dem Zuschauer zu erklären[4]). Mit Bewunderung nimmt Schlegel wahr, wie sehr Sophokles im 'Philoktetes' und im 'Oedipus zu Koloneum' diesen Anforderungen entsprochen hat, und wiederholt in der Übersetzung der 'Elektra', anknüpfend an die ersten Worte 'des

[1]) 'Des Erzbischofs von Cambray, De la Motte Fenelon, Gedanken von der Tragödie' hat Gottsched zuerst zusammen mit seinem Cato (S. 84—95) 1732 und dann im ersten Teil der Schaubühne 1742 (die betreffende Stelle S. 22) erscheinen lassen.

[2]) Vgl. dessen 'Dissertation sur la tragédie moderne' (hinter dem ersten Bande der 'Histoire du théatre italien' S. 247—319), mit der Schlegels Ausführungen überhaupt zahlreiche Übereinstimmungen aufweisen.

[3]) Oeuvres completes. Paris 1877. 2, 309. 'Brutus' erschien zusammen mit dem 'Discours sur la tragédie' zuerst 1731.

[4]) La Pratique du théatre, par l'Abbé d'Aubignac. Amsterdam. Chez Jean Frederik Bernard. MDCCXV. 1, 54. 'En quoi paroît la necessité qu'il y a d'expliquer les decorations par les vers, pour joindre le sujet avec le Lieu, et les Actions avec les choses.' Wie Schlegel bemüht war diesen Kunstgriff auch praktisch zu verwerten, ist aus der ersten Scene des 'Hermann' und 'Canut' ersichtlich.

Hofmeisters', dieselbe Bemerkung[1]); er macht Be
kungen über das Verweilen der Personen auf der B
und über die Begleiter, mit denen der Held auf
Bretter kömmt[2]); ja er erörtert schon leise das Verh
nis des dramatischen Dichters zur Geschichte (7, 1–
obgleich freiere lebensvollere Ansichten darüber bei
erst seit der Bekanntschaft mit Shakespeares Julius Cae
nachzuweisen sind.

Zahlreicher und fast belehrender noch als in dies
Briefe sind die Anmerkungen, welche die Elektra-Übe
setzung begleiten. In beiden Arbeiten spricht sich ab
Schlegel dahin aus, dass die Erfindung der Fabel un
die Zeichnung der Charaktere den Schwerpunkt und de
Hauptvorzug des antiken Dramas bilden. Trotz seine
Urteils über die Fabel der antiken Tragödie (6, 9
will es uns jedoch dünken, dass er die antike Cha
rakterzeichnung theoretisch viel besser und tiefer begrif
und sich von ihr auch praktisch als Dichter viel lebhafter
beeinflussen liess, als dies mit dem rein formellen Ele
mente der antiken Tragödienfabel der Fall war; es er
scheint uns überhaupt fraglich, ob er jemals zu einer
tieferen Erfassung derselben gelangt ist. Dagegen finden
wir schon in dieser frühesten bis jetzt bekannten Mit
teilung über die tragischen Charaktere ohne Vergleich
tiefere und richtigere Anschauungen, als sie Gottsched
in den betreffenden Kapiteln[3]) der 'Critischen Dichtkunst',
die noch zu den besten des ganzen Werkes zählen, ent
wickelt hat. So wie Schlegel hier dem listigen Ulysses
den tapferen offenen Neoptolemus entgegensetzt, giebt
er in der Gegeneinanderhaltung der Elektra und Chryso
themis[4]) ein weiteres Beispiel seines poetischen feinen

---

[1]) Werke 1, 396. Anm. 1. Vgl. Dacier a. a. O. 265.
[2]) Auch hier lässt sich der Einfluss Aubignacs leicht nach
weisen. (Vgl. a. a. O. 1, 246 f.)
[3]) Des II. Theils X. Kap. § 20—22.
[4]) Werke 1, 419. Anm. 36.

Blicks; 'denn der Unterschied der Charaktere zeiget sich nicht besser', meint er ebenda, 'als wenn zwo Personen in einerley Umständen doch verschiedene Handlungen vornehmen. Die verschiedenen Umstände, darinnen sich die Personen befinden, machen die Verschiedenheit der Charaktere nicht aus, und wie mich deucht, ist eine Tragödie, da die Personen durch nichts anders, als durch diese, unterschieden sind, eine Tragödie ohne Charaktere. Sophokles hat nicht in dieser Tragödie allein, sondern auch in verschiedenen andern den Vortheil in Acht genommen, dass er, um den Charakter der einen Person recht ins Licht zu setzen, ihr eine andere entgegen setzet, die den Maximen derselben ganz zuwider handelt.' Dies ist Schlegels ästhetische Rechtfertigung des Charakters der Chrysothemis, die, wie er an anderer Stelle bemerkt[1]), einigen deswegen bloss eingeschoben zu sein scheint, 'um die Tragödie zu erweitern, und bis auf die Ankunft des Orest das Leere derselben auszufüllen'. Er stellt sogar Vergleichungen an zwischen dem Aegisth und der Klytämnestra des Sophokles und denen des Aeschylos[2]), und zwischen den verschiedenen Auffassungen dieser einen Fabel bei den drei grossen Tragikern Griechenlands.

Überall also gewahren wir Spuren eines beobachtenden lernbegierigen und lernenden Geistes, ein Streben nach unmittelbarem, geistigem Auffassen des Altertums. Hie und da finden wir sogar Ansätze zu einer litterarischen Kritik, die selbständiger vorgeht und tiefer eindringt als die Untersuchungen der Schweizer über Homer und Milton; die Aufmerksamkeit, mit der er die Darstellung der Wiedererkennung zwischen Orestes und Elektra bei den drei grossen Tragikern des Altertums verfolgt[3]), ist uns ein Beweis, dass er schon zur Zeit, wo er noch den 'Abt von Aubignac in den Regeln der Schau-

[1]) a. a. O. 1, 417. Anm. 35.
[2]) a. a. O. 1, 477 Anm. 73 u. 1, 480 Anm. 74.
[3]) a. a. O. 1, 466ff. Anm. 69.

bühne auch für einen Aristoteles' gelten liess (45, 33 ff.) sich mit der Poetik des Aristoteles, wenn auch nur durch Vermittlung von Übersetzungen und Kommentaren, einigermassen befreundet hatte. Die Bedeutung dieser geistreichen Bemerkungen über das Trauerspiel der Alten und Neuern geht aber weit über deren Inhalt hinaus; wir ersehen nämlich aus dem in diesem Falle ganz klar liegenden Verhältnis, dass Schlegel zu einem mehr theoretischen Eindringen erst durch seine poetischen Arbeiten geleitet wurde. So erleidet denn gleich hier der landläufige Grundsatz von der Priorität der Theorie für Schlegel wenigstens eine Ausnahme, die desto mehr ins Gewicht fällt, als wir sie eben schon in seiner Erstlingsschrift, wo ja die Grundanlagen eines Charakters um so frischer und unmittelbarer zutage treten, feststellen können.

Hier ist nicht der Ort, auf die Vorzüge seiner Elektra-Übersetzung näher einzugehen. Doch darf die Frage nach der Form derselben nicht unerörtert bleiben, weil sie uns unmittelbar auf die nächste, theoretisch viel höher stehende Arbeit Schlegels 'über die Comödie in Versen' hinleitet.

Gottsched hatte von Schlegel für die deutsche Schaubühne nach dem Berichte des Bruders eine Übersetzung der Elektra in reimfreien Versen verlangt. 'Er aber verfertigte lieber eine in gereimten, weil reimfreye Verse damals den wenigsten gefielen und er überhaupt für die Anmuth des Reims stets eingenommen gewesen ist' [1]). Dadurch ist eigentlich schon der gegnerische Standpunkt, den Schlegel gegenüber Gottsched in dieser Formfrage später eingenommen hat, im vornherein in den weitesten Umrissen bezeichnet. Freilich konnten in diesem Falle, wo es sich um die Übersetzung eines Originales in Versen handelt, die Meinungen nicht weiter auseinandergehen. Zu einer Grundfrage gestalten sich

[1]) Werke 5, XXII.

diese ästhetischen Meinungsverschiedenheiten erst dann, sobald sie in Bezug auf Originalarbeiten und auf verschiedene dramatische Gattungen aufgeworfen werden.

Schon im Jahre 1732 hatte sich Gottsched grundsätzlich gegen gereimte Dramen und Lustspiele ausgesprochen; in einem Aufsatze 'Über Miltons Paradies wegen einer Übersetzung von E. G. V. B. Zerbst 1682'[1]) meint er: 'Was auch die Trauerspiele und überhaupt die theatralischen Gedichte anlangt, so würde es sehr gut sein, wenn man darin das verdrüssliche Reimen abschaffte: weil es in solchen Vorstellungen menschlicher Handlungen eben so unnatürlich klinget, als das unaufhörliche Singen in den Opern.'

Eine sehr ähnlich lautende bereits in die erste Ausgabe der Critischen Dichtkunst, v. J. 1730 aufgenommene Stelle beweist uns, dass Gottsched in den ersten Jahren dem Reime feindlicher gesinnt war als später; selbstverständlich mussten die Worte: 'Sollte ich einmahl wagen ein Trauerspiel zu machen, so will ich es versuchen in wie weit man hierinnen gegen den Strom schwimmen kann'[2]) wegen des gleich im folgenden Jahre in Alexandrinern gedichteten 'Cato' in der zweiten Auflage gestrichen werden[3]) und wurden in der dritten Auflage (§ 30, Kap. XII) durch die viel mildere, vielleicht auf Schlegels Aufsatz zurückzuführende Äusserung ersetzt: 'Doch ich bin dem Reime überhaupt nicht zuwider und gestehe gar gerne, dass ein wohlgemachter und dazu noch gereimter Vers destomehr Anmuth habe'. Er empfiehlt für

---

[1]) CB. 1, 85—104; die betreffende Äusserung S. 99.

[2]) Kap. XII. Vom Wohlklange der poetischen Schreibart. Über den Beginn dieser dem Reime abholden Richtung ist zu vergleichen K. Borinski, Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886. S. 337 ff.

[3]) Sie sollten nach den Schlussworten des § 21 (S. 360) der zweiten und des § 29 (S. 404) der dritten Ausgabe stehen. Mit dieser Einschränkung bestätigt sich die Vermutung Kobersteins 4[5], 199 von der Übereinstimmung der ersten Auflage mit den folgenden in dieser Formfrage. Der Kürze wegen bezeichnen wir Gottscheds 'Critische Dichtkunst' mit CD.

Tragödie und Komödie 'eine leichte Art von Ver
damit sie von der gemeinen Sprache nicht merklich un
schieden, und doch einigermaassen zierlicher, als der t
liche Umgang der Leute seyn mögen. . . . . Die Rei
klingen immer gar zu studirt, und erinnern ihn [den Z
schauer] ohn Unterlass, dass er nur in der Comödie se
Nicht frei von einem gewissen Widerspruch ist eine ande
Stelle der Critischen Dichtkunst, die wir in den dr
ersten Auflagen ziemlich unverändert finden. Im X
Kapitel des II. Teils[1]) [Von Comödien und Lustspielen
§ 22, wird die Frage aufgeworfen, ob ein Lustspiel über
haupt in Versen geschrieben sein solle; die Schreibar
der Komödie sei von der der Tragödie sehr unterschieden
'weil dorten fast lauter vornehme Leute, hier aber Bürger
und geringe Personen, Knechte und Mägde vorkommen,
dorten die heftigsten Gemüthsbewegungen herrschen, hier
aber nur lauter lächerliche und lustige Sachen vorkommen,
wovon man in der gemeinen Sprache zu reden gewohnt
ist. . . Es muss also eine Comödie eine ganz natürliche
Schreibart haben, und wenn sie gleich in Versen gesetzt
wird, doch die gemeinsten Redensarten beybehalten. . . .
Es ist also kein Zweifel ob man auch in Versen Comö-
dien schreiben könne? Menander, Terenz und Molière
habens gethan; warum sollte es im Deutschen nicht an-
gehen? [Wir haben auch im Deutschen Exempel davon
erlebet, die nicht übel gerathen sind.][2]) Nur es muss
keine poetische Schreibart darinnen herrschen, und ausser
dem Sylbenmaasse sonst nichts gleissendes oder ge-
künsteltes dabey vorkommen. [Es schicken sich aber
nach dem Muster der Alten keine andere, als jambische
Verse dazu, und zwar lange sechsfüssige, oder gar acht-
füssige mit ungetrennten Reimen; oder welches noch
besser wäre, ohne alle Reime, wie auch die Italiener des
XV. Jahrhunderts sie gemacht haben, und die Engländer
sie noch diese Stunde machen.]' Noch deutlicher spricht

[1]) CD[1] S. 600, CD[2] S. 706, CD[3] S. 747.
[2]) [] Zusätze der zweiten und dritten Auflage.

sich Gottsched gegen den Reim aus (wobei er jedoch in Hinsicht auf die Zulässigkeit des Verses an sich im Schwanken bleibt) in einer Recension aus dem Jahre 1734[1]): 'Wenn aber der Herr D. an der deutschen Comödie noch lobet, dass sie in ungebundener Rede gespielet werde: So weiss ich nicht ob man eben eine Regel daraus machen muss'; er wiederholt die bereits aus der Critischen Dichtkunst citierten Anschauungen und sagt: 'folglich bleibt unsern jambischen Versen nichts unnatürliches, als die Reime und es ist schon anderwerts angerathen worden, dass man wol thun würde, wenn man sie in theatralischen Gedichten weglassen wollte.'[2])

Gottscheds Ansichten erinnern sehr an folgende Stelle aus Du Bos' 'Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture'[3]): 'je ne disconviens pas de l'agrément de la rime; mais je tiens cet agrément fort au-dessous de celui qui naît du rithme et de l'harmonie du vers, et qui se fait sentir continuellement durant la prononciation du vers métrique'; doch da sich sonst ein Einfluss Du Bos' auf Gottsched unseres Wissens nicht nachweisen lässt, und dieses Werk im Gottschedschen Kreise beinahe gar nicht genannt wird, so ist es viel wahrscheinlicher, dass sich Gottsched in diesem Falle

---

[1]) CB. St. 10. 3, 268—316. Ludwig Friedrich Hudemanns J. U. D. Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, von den Tragischen und Comischen Spielen handelt. Hamburg 1732. 16 Bog. in 8°. Die betr. Stelle auf S. 292.

[2]) Auch aus dem J. 1735 (CB. St. 12, 3, 610) haben wir eine ganz ähnliche Äusserung Gottscheds in der Recension von 'Des Herrn Joh. Fr. v. Uffenbachs gesammelte Nebenarbeit in gebundenen Reden,' wo er ebenfalls auf den jambischen Vers des Terenz verweist, 'der im Deutschen schon von Günthern versuchet worden.' 'Es würde dadurch der Reime noch weniger, weil sie erst nach der 16. oder 17. Sylben kämen. So viel ist gewiss, dass der Pöbel ebenso wenig madrigalische, als alexandrinische Verse zu reden pflegt.' (!)

[3]) Paris 1746. Sect. XXXVI. (1, 335.)

von Gravina und Antoine Houdart de la Motte [1]) stimmen liess. Mit La Mottes Ansichten, die von Rem St. Mard (1682—1754) so heftig bekämpft wurde stimmt Gottsched wörtlich überein [3]) und aus einem A satze [4]) über den Dichter Gravina ersehen wir seine gr Achtung für die ästhetischen Ansichten des Mitbegründ der Arcadia. Dieser war aber einer der einseitigsten u leidenschaftlichsten Verächter des Reimes, die je in Litteraturgeschichte aufgetreten: er nennt ja den Re 'un retour grossier, ennuyeux et forcé de finales se blables' [5]).

Es schien uns angezeigt, Gottscheds Ansichten üb diese Frage näher zu beleuchten, um den richtigen Stan punkt zur Beurteilung einer Abhandlung zu gewinne die diese wichtige Formfrage in Fluss brachte u Schlegels Erörterungen hervorrief. Sie erschien i J. 1740 im 28. Stück der Critischen Beyträge als 'Ve such eines Beweises, dass eine gereimte Comödie nic gut seyn könne' [6]) und hat einen Schüler Gottsched Gottlob Benjamin Straube, zum Verfasser. Dieser 'Ver such' ist einer der unselbständigsten, die je aus de Leipziger Schule hervorgegangen. Das gegründete Urte

---

[1]) Odes et autres ouvrages Amsterdam. 1711. Discours su la poesie en général et sur l'ode en particulier 1, LXXVII.

[2]) Vgl. dessen Oeuvres mélées Amsterdam 1750; die be treffende Stelle 4, 68.

[3]) In einer Anzeige von Richters 'Zufälligen Gedanken vo dem Verse und Reime des Trauerspiels' (CB. 8, 190) gesteht er es selbst ein, indem er sagt, dass Richter in seinen Ansichten, die im Grunde genommen die Gottschedschen waren, La Motte zum Vorgänger gehabt habe. Auch citiert Breitinger dieselbe Stelle aus La Motte in seiner Crit. Dichtkunst (2, 456), kann ihm aber nicht beipflichten, trotzdem dass sein Standpunkt in dieser Frage vom Gottschedschen nur wenig abweicht.

[4]) Neuer Büchersaal 3, 58—71.

[5]) In der französischen Übersetzung der 'Ragion poetica' 'Raison ou idée de la poésie'. Paris MDCCLV. 2, 18ff.

[6]) 6, 466—485.

Danzels[1]), dass der Verfasser dieses Aufsatzes vom Grundsatze der gemeinsten Naturnachäfferei ausgehe, trifft aber nicht so sehr Straube, als vielmehr das Oberhaupt der Schule: wir finden hier Gottschedsche Gründe, Gottschedsche Folgerungen und Ratschläge: 'Die Wahrscheinlichkeit ist ein ewiges Gesetz', heisst es da[2]), 'was wahrscheinlich ist, muss vorher möglich gewesen sein, aber zwo Personen die mit einander von ernsthaften oder gleichgültigen Dingen sprechen, können unmöglich so aufmerksam auf ihre Worte sein: dass sie alle Gesetze der Dichtkunst, welche man in vielen Jahren kaum lernen kann (ganz Gottsched!), genau zu beobachten und den Reim am rechten Orte anzubringen im Stande wären; oder die dritte Person die dazu kömmt würde ihre Worte nothwendig so einrichten, dass sie ohne ihr Wissen gleich mit dem Reime anfienge, mit welchem derjenige, der vor ihrem Auftritte geredet, geschlossen hatte. Dieses müsste gleichwohl möglich seyn, wenn unsre Comödie wahrscheinlich seyn sollte. . . . . Ich wollte, dass jemand das Wahrscheinliche, in so fern es dem bloss möglichen entgegen gesetzt wird, in Ansehung der Dichtkunst etwas mehr ins Licht setzte: so würde sich vielleicht noch deutlicher zeigen lassen, dass die Reime ungereimt sind.' Jedoch möchte er dem Poeten diesen Fehler (das Verstossen gegen das von ihm proklamierte ewige Gesetz der Dichtkunst!) vergeben, 'wenn er nicht nothwendig eine Reihe von eben so unerträglichen Schnitzern wider die Natur der Sprache und wider den Wohlklang in den Ohren mit sich einführte'. Darauf geht er auf die prosodischen Verhältnisse der deutschen Sprache ein; wirft einige kühne Behauptungen hin über die grosse Menge deutscher Wörter, die des poetischen Sylbenmasses ganz und gar nicht fähig seien, entdeckt, dass es im Deutschen

---

[1]) Gottsched S. 275.
[2]) S. 467 ff.

syllabas ancipites gebe [1]), welche Entdeckung ihm dadurch sehr erleichtert wurde, dass Gottscheds Critische Dichtkunst davon ausführlich spricht, und behauptet, dass der 'Reim und die beständige Reihe jambischer Füsse den lebhaften Ausdrucke des Affektes hinderlich seien.' Was Straube sonst noch beibringt, wie den Hinweis auf Terenz, auf die Versbildung bei den Italienern und Engländern u. s. w. geht ebenfalls ganz auf Gottsched zurück; anderes wieder, was er da sagt vom 'verdrüsslichen Geklapper der Reime', von der 'sklavischen Nachahmung der Alten', vom trochäischen Charakter jeder leidenschaftlicher bewegten Rede — sind einfach Erbärmlichkeiten, die der Zeitschrift, in der sie stehen, unwürdig sind [2]).

Überhaupt scheint Straube ein Mann von geringer Selbständigkeit gewesen zu sein; mit derselben Einseitigkeit, mit der er hier Gottscheds Ansichten durch Gottschedsche Gründe zu beweisen sich bemüht, stürzte er sich später in das andere Extrem und ward der 'grösste Verehrer der Messiade' [3]). Aber eben diese Abhängigkeit Straubes von Gottsched giebt der Schlegelschen Abhandlung eine viel grössere Bedeutung, denn im Grunde

---

[1]) S. 471.

[2]) Ganz anderer Ansicht ist Schlenther in seinem Buche über die Gottschedin. Berlin. 1886. Er meint (S. 136), Straube habe seine Sache mit soviel Geist und Geschick geführt, wie Gottsched selbst niemals würde aufgebracht haben; noch weniger können wir finden, dass er 'vornehmer in der Haltung' als Schlegel sei.

[3]) Danzel, Gottsched S. 363. Straube verlässt Leipzig am 13. Januar 1742 (vgl. Kaestners Werke, Altenburg 1783, 1, 152 f.), um sich nach Berlin zu begeben, wo er nach Rosts Rücktritt Mitarbeiter an Haudes Berlinischen Nachrichten wurde und in dieser Stellung Gottsched manche Gefälligkeit erwies (Danzel, Gottsched S. 236); er und Schlegel waren die einzigen, welche 'im Auslande' zur Mitarbeiterschaft an den Bremer Beyträgen eingeladen wurden; er ging dann nach Breslau, von wo aus er noch mit Kaestner und Hagedorn einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt (vgl. Deutscher Merkur 2, 59 und Briefe an Bodmer S. 96); er starb daselbst als Gymnasialprofessor im J. 1773 (Koberstein 3^5, 59).

genommen ist die erste Schrift, mit der Schlegel vor die Öffentlichkeit trat, nicht gegen seinen Freund Straube, als vielmehr gegen den in Straubes Tarnkappe kämpfenden Gottsched gerichtet. Gottsched hatte sich auch öffentlich mit den Straubeschen Ausführungen einverstanden erklärt und zugleich seinen Standpunkt gegen Schlegel gekennzeichnet. In der Vorrede zum 1. Band der deutschen Schaubühne sagt er[1]) nämlich bei der Erwähnung der 'Spielerinn' des Dufresny: 'Von dem Herrn Übersetzer darf ich nichts mehr sagen, als dass es derselbe ist, der im VII. Bande der critischen Beyträge die Sache der in ungebundener Rede verfertigten Comödie so geschickt vertheidiget hat'. Auf diesen schon früher in der Rednergesellschaft von deren Oberhaupte erteilten Beifall, 'der demjenigen was Straube behaupte noch mehr Ansehen gebe', spielt Schlegel gleich in den ersten Zeilen seines 'Schreibens an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen' an, wodurch er die Person zu verstehen geben will, gegen die seine Ausführungen sich richten.

Da diese erste von Schlegel veröffentlichte Schrift eine Entgegnung, also im gewissen Sinne eine Streitschrift ist, so könnte man verleitet werden, ihn für eine polemisch angelegte Natur zu halten. Auch er hätte sich ja leicht vom Strome polemischer Leidenschaften fortreissen lassen können, zumal da er zu einer Zeit als Schriftsteller öffentlich auftrat, wo der zwischen Zürich und Leipzig eben ausgebrochene Kampf noch sachlicher und mit grösserem Anstande, noch mehr mit Gründen als mit leeren Worten, noch mehr in Form einer litterarischen

[1]) S. 12. Zugleich ersehen wir aus Straubes Aufsatz, dass er schon 1740 an dieser Übersetzung arbeitete; Gottsched hatte also schon frühzeitig und mit grosser Umsicht das Material für die Schaubühne zusammengestellt. Das hier erteilte Lob gilt eigentlich Straubes 'Anderer Vertheidigung der nicht gereimten Comödie', doch kann es mit Rücksicht auf die Worte Schlegels S. 9,8ff. auch auf diesen Aufsatz übertragen werden.

Kritik als mit Pamphleten und plumpen Gegenbeschuldigungen geführt wurde. Doch fand seine tiefe, vornehm angelegte und zu ernsten philosophischen Untersuchungen geneigte Natur weder Freude noch Nahrung an dem polemischen Entwicklungsgange der Litteratur. Von Anfang an ging er seine Wege, indem er sich weder durch die Sticheleien der Schweizer und ihrer Anhänger, die ihn für einen geschworenen Gottschedianer hielten, irre machen, noch durch Gottscheds nur geheucheltes Wohlwollen entmutigen liess. Er besass vor allem die für seine Zeit und sein Alter so seltene Gabe, den Menschen vom 'Scribenten' zu scheiden.

Dieser Vorzug seines liebenswürdigen Charakters war dem Kennerblicke Hagedorns nicht entgangen: in einem (noch ungedruckten) Briefe vom 3. Oktober 1743 schreibt er an Bodmer über Schlegel, der ihn auf der Reise nach Kopenhagen [1]) besucht hatte: 'Er hat, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, gute Gelegenheit gehabt, den Charakter einiger dortigen Gelehrten genauer, als aus ihren Schriften kennen zu lernen, und scheinet mir eben nicht partheyisch zu seyn'. Gleichzeitig beinahe 'am 4. September 1743' berichtet Schlegel an Hagedorn [2]) über das misslungene Vorhaben der Neuberin, seine dramatischen Sachen zum Drucke zu befördern und fügt bei: 'widrigenfalls hätte ich vielleicht noch mehr widrige Auslegungen und eben so viel Streitigkeiten zu besorgen gehabt, und wäre aus meiner Neutralität gänzlich herausgebracht worden'. Mit noch grösserer Offenheit schreibt er wenige Monate später an Gottsched [3]): 'Mich haben die Sticheleien, die die Herren Schweitzer mir hin und wieder angebracht, von meinen friedfertigen Gedanken nicht abbringen können, und ungeachtet ich Milton nicht mit Schweitzerischer Ehrfurcht anbethe, so kann ich nicht läugnen,

[1]) Werke 5, XXXI.

[2]) Fr. v. Hagedorns Poetische Werke, hg. v. J. J. Eschenburg. Hamburg 1800. 5, 285 f.

[3]) Brief vom 2. April 1744 bei Danzel, Gottsched S. 154.

dass ich ihn auch nicht mit der Verachtung Effingers des Jüngern ansehen kann'. Sein schönstes und wahrstes Selbstbekenntnis finden wir in einem Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[1]): 'Ungeachtet ich gar nicht läugne, dass ich des Herrn Professor Gottscheds Freund gewesen, und noch bis die Stunde nicht mit ihm zerfallen bin: so mache ich einen so grossen Unterschied zwischen der Freundschaft und der Übereinstimmung der Meinungen in gelehrten Sachen, dass ich Sie bitte, zu den dreien Partheien, die Sie in Ihrem Schreiben anführen, noch eine Vierte für mich und Andere meines gleichen hinzuzusetzen, die keinen Abscheu vor Streitschriften haben, sondern sich Mühe geben, die nüzlichen Sachen, so darinnen gesagt werden, zu ihrem Nuzen anzuwenden. . . . . Wenn es (Orontes und Potelwiz) eine Person ist die mich genau kennt, so wird sie Ihnen sagen können, dass ich allezeit von diesen Gedanken gewesen und dass ich mich davon (von der Verehrung für Bodmer) auch durch die Stiche nicht abhalten lassen, die ich von beiden Seiten bekommen habe.'

Wir haben vorhin der Schlegelschen Begabung und Neigung zur philosophierenden Gedankenentwicklung Erwähnung gethan. Es fragt sich nun, wie dies Verhältnis zur Philosophie seiner Zeit geartet war.

Das Resultat seiner Untersuchungen über die Grundsätze der Kunst, die wir schon in diesem 'Schreiben über die Comödie in Versen' in ihren Hauptpunkten entwickelt sehen, widerspricht ja eigentlich den Grundanschauungen der Wolffschen Philosophie. Denn nach Schlegel beruht die Kunst auf der Nachahmung, deren Endzweck aber nicht das Unterrichten, sondern das Vergnügen ist. Dadurch wird zwischen der Kunst und den Wissenschaften eine strenge Grenze gezogen, erstere bekommt ihr eigenes Gebiet angewiesen, wo sie für sich ohne anderen Zwecken nachzujagen, also als Selbstzweck wirken und sich

[1]) Briefe an Bodmer S. 30ff.

entwickeln kann. Hat aber Wolff nicht gerade das Ge
teil beweisen wollen? Für ihn ist die ganze Welt
Machwerk göttlicher Absichten; in dieser Welt ha
nichts seinen Zweck in sich selbst, alles strömt dem
gemeinen Ziele, der menschlichen Glückseligkeit zu;
Kunst besteht nicht für sich, sie ist nur ein Mittel
Glückseligkeit, indem sie ein Mittel zur moralisc
Bildung ist[1]).

Sollte aber Schlegel, der Gottscheds philosophi
Kollegien[2]) hörte, der die jedem Einfluss so zugänglic
Universitätsjahre in der Wolffschen Atmosphäre verle
sich vollständig der mächtigen Wirkung dieses alle Wiss
schaften ergreifenden Systems entzogen haben? Dies
durchaus nicht der Fall; Wolffs Einfluss auf Schleg
ästhetische Schriften ist nicht zu leugnen, ja er bil
einen wesentlichen Teil derselben. Doch bekundet er s
nicht im Inhalte, sondern in der Form.

Es lässt sich jedoch kaum mit Sicherheit sagen,
es Schlegel auf die unmittelbare Anregung Gottsch
versucht hatte, Wolffs Methode in seinen Schriften ein
führen, oder ob hier ein Einfluss der Schweizer an
nehmen ist. Wenigstens hat Gottsched nirgends so fr
und mit solchem Nachdrucke den Nutzen dieser Metho
für die schönen Wissenschaften betont, als es die Schweiz
bereits in dem so bedeutenden 'Schreiben an Se. E
cellentz Herrn Christian Wolffen', das ihrer Schrift 'V
dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungs-Kra
u. s. w., Frankfurt und Leipzig 1727' vorgedruckt is
thaten. 'Dero demonstrativische Art zu philosophieren
heisst es da, 'wird erst dann äussern, wie nutzbar s
seye, wann Männer entstehen, welche in derselben auc

---

[1]) K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie 2[2], 75

[2]) Vgl. Johannes Crüger, Gottsched und die Schweize
Bodmer und Breitinger (Kürschners Deutsche National-Litteratu
42, XXIII).

die Bereinigung anderer Wissenschaften versuchen werden. Wann auch selbst die Künste, welche vornehmlich zur Belustigung und Zierde der Menschen dienen, auf gewisse feste Grund-Sätze gebauet, und in einer verknüpfften Ordnung werden vorgetragen werden; Unter welchen man gewiss die Beredtsamkeit nicht zu letzt nennen darff; Denn auch dieselbe gehört zur Philosophie, weil sie die Gedancken und Begrieffe von den Dingen deutlich und kräfftig ausdrücken lehrt, wordurch die Wahrheit erst ihr wahres Licht und den rechten Nachdruck bekömmt' [Bl. 4^b]. . . . . 'Ich nehme dann für gewiss an, dass die Beredtsamkeit durch die Philosophie müsse ausgebessert werden, und bin versichert, dass alle Theile der Wohlredenheit, so wol; als anderer Wissenschaften auf fest gesetzte philosophische Anfänge gegründet, und aus einander abgeleitet werden können' [Bl. 5^b]. Der Wunsch der Schweizer ward auch bald erfüllt; so erschien z. B. von Daniel Heinrich Arnold ein 'Versuch einer nach demonstrativischer Lehrart entworfenen Anleitung zur Poesie der Deutschen', der im J. 1741 eine zweite auch von Gottsched beifällig aufgenommene[1]) Auflage erlebte. Die Schlegelschen Aufsätze von 1741—1745 sind wohl das bedeutendste, was auf dem Gebiete der schönen Wissenschaften in dieser Methode geschrieben wurde. Es ist aber merkwürdig, dass von derselben Schule, von wo der erste Impuls kam, auch die Reaktion ausgieng; die 'Freymüthigen Nachrichten' vom J. 1747[2]) berichten über eine 1745 in Jena erschienene Disputation, wo die Zulässigkeit dieser Methode für die Rechtsgelehrsamkeit geradezu in Abrede gestellt wird, und in demselben Jahre erklärt der den Schweizern so nahe stehende G. F. Meier 'den Missbrauch der trockenen

[1]) CB. Bd. 7, 169. 'Die Lehrart ist zusammenhängend, so dass man wohl sieht, dass auch die freyen Künste einer strengen Methode fähig sind.'

[2]) 4, 49.

sogenannten mathematischen Lehrart als einen der Haupt-gründe des Verfalls des guten Geschmacks'[1]).

Zwei Schriften Wolffs waren auf Schlegel von besonderem Einflusse: 'Der Anfangs-Gründe aller mathematischen Wissenschaften Erster Theil', besonders aber der denselben eröffnende 'Kurze Unterricht von der mathematischen Lehrart' und 'Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntniss der Wahrheit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilt von Christian Wolffen. Halle 1738'. Daraus entnahm er die Ausdrücke und Begriffe von der Deutlichkeit, den zureichenden Gründen, 'der grössten Vollkommenheit'; hieraus lernte er, dass nur die mathematischen Wissenschaften übrig bleiben, daraus man den richtigen Gebrauch der Kräffte des Verstandes ersehen könne, und bemühte sich auf diesem Wege die Gesetze der Nachahmung zu entwickeln. So wie Wolff das Verhältnis der Dinge zu einander durch die Begriffe der Ungleichheit, Ähnlichkeit und Gleichheit bestimmt[2]), so untersucht auch Schlegel mit Rücksicht auf diese drei Möglichkeiten das Verhältnis vom Vorbilde zum künstlerisch nachgeahmten Bilde, und wenn er bei der Definition des Begriffes 'Verhältniss' (108,30 ff.) auf die Schule der Weltweisen verweist, so ist unter derselben eben keine andere als die Wolffsche zu verstehen. Freilich müsste nach dem Urteile Pyras[3]) dies 'Schreiben über die Comödie' und die grosse 'Abhandlung von der Nachahmung', da sie 'nach der mathematischen Methode geschrieben sind, aus den Schranken der Wohlredenheit' verbannt werden.

[1]) In seinen 'Untersuchungen einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen in Absicht auf die schönen Wissenschaften'; vgl. auch 'Freymüthige Nachrichten' 1747. 4. 116b und M. Mendelssohn im 21. Litteraturbriefe (Ges. Schriften 4, 1, 504 ff.).

[2]) § 14 des Vorberichts zu den 'Vernünfftigen Gedancken'.

[3]) Erweis usw. S. 16. Vgl. auch Pyras 'Fortsetzung des Erweises' usw. Berlin 1744. S. 39.

Wenn auch Schlegel, um mit Pyra zu reden, nicht 'in Demonstrationen dichtete', so ersehen wir aus folgenden Versen, dass er 'in Reimen zu demonstrieren verstand'[1]):

Die Dichtkunst ist gerecht, und kann die Kunst nicht hassen,
Die ihr so manchen Schmuck und Zierrath überlassen.
Du weisst, wie vieles dem, den ihre Glut erhitzt,
Die hohe Wissenschaft verglichner Grössen nützt.[2])

Sicherlich hat die von Wolff ausgehende formelle Bildung des Verstandes und Ausbreitung der logischen Formen auch auf Schlegel klärend und befruchtend eingewirkt.

Wenn nun die Erstlingsarbeit des 21jährigen Jünglings durch eine fertige wissenschaftliche Physiognomie einigermassen befremdend wirkt, so ist letzteres in noch höherem Grade bezüglich des Inhalts selbst der Fall. Schon an dieser Arbeit finden wir Einblicke in das innerste Wesen der Kunst, eine Reife und Ruhe in der Beurteilung, eine Festigkeit und Bestimmtheit in der Entwicklung der Grundsätze, die auch Danzel nicht genügend gewürdigt hat.

Gleich beim ersten Durchlesen dieser Arbeiten konnten wir uns aber des Eindruckes nicht erwehren, dass entweder an Schlegel ein phänomenales kritisches Genie verloren gegangen oder dass diese Arbeiten nicht in dem Masse originell sind, wie sie allgemein dafür gehalten werden. Erstere Annahme erregte mancherlei Bedenken, denn man musste sich fragen, haben Lessing oder Winckelmann, haben Herder oder Schiller in so frühem Alter ein Zeugnis solcher Geistesreife auf theoretischem Gebiete gegeben? Andererseits aber gewährte die eingehende Lektüre der im Gottschedschen Kreise bis zum Jahre 1740 meist anempfohlenen und am häufigsten citierten ästhe-

[1]) Erweis usw. S. 25.

[2]) 'An den Professor Kaestner, dass die Mathematik einem Dichter nützlich sey'. 1742. Werke 4, 108.

tischen Werke eine sehr unbedeutende Ausbeute. Dasselbe gilt von der Poetik des Gerardus Joannes Vossius[1], dem Dacier'schen Commentar zu Aristoteles[2]) und von der Schrift des Daniel Heinsius 'De tragoediae constitutione liber'[3]). Besonders wurden diese Untersuchungen noch durch den Mangel an eingehenderen Vorarbeiten und durch den Umstand erschwert, dass Schlegel entgegen dem damaligen allgemeinen Gebrauche eine wahre Abneigung gegen jedwede Quellenangabe hatte. Die eigentliche Quelle, aus der wir nicht nur seine Stellung, die er zur Komödie in Versen eingenommen, erklären, sondern auch die grundlegenden Ideen von der poetischen Nachahmung herleiten können, finden wir in den ersten zehn Bänden der 'Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres' und den damit zusammenhängenden 'Mémoires de littérature tirez des régistres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres'[4]). Im Gottschedschen Kreise fanden diese noch heute schätzbaren Publikationen erst in dem seit 1745 erscheinenden 'Neuen Büchersaal' durch Übersetzung einiger Denkschriften und Auszüge grössere Verbreitung. Später fügte Gottscheds Frau diesen Übersetzungen noch andere hinzu und liess sie 1749—1758 erscheinen[5]). — Unter den zahlreichen

[1]) De artis poëticae natura ac constitutione liber. Amstelodami, 1647.

[2]) La Poëtique d'Aristote traduite en françois. Avec des remarques. Paris, M. DC. XCII.

[3]) Lugd. Batav. 1643.

[4]) Die Bände mit den ungeraden Zahlen enthalten zuerst die Histoire de l'Académie (welche bloss Auszüge aus vorgelesenen und eingereichten Arbeiten, Nekrologe verstorbener Mitglieder (die Éloges) und den geschäftlichen Teil umfasst), und die Mémoires, wo die Schriften in extenso abgedruckt sind; die geraden Bände 2, 4, 6, 8, 10 enthalten ausschliesslich die Mémoires.

[5]) Vgl. Paul Schlenther a. a. O. S. 25. Die Übersetzung wurde erst im 3. Stück des 8. Bandes des Neuen Büchersaals angezeigt, 'welches Unternehmen allen Beyfall verdienet', wie Lessing meinte (im 86. Stück der Berlinerischen privilegirten

ästhetischen und litterarhistorischen Untersuchungen dieser Sammlung waren besonders die gehaltreichen Aufsätze des Abbé Fraguier für Joh. Elias Schlegel eine reiche Quelle von Belehrung und Anregung. Claude François Fraguiers[1]) war als zweiter Sohn des Grafen de Dennemarie 1666 geboren. Seine zahlreichen prosaischen Schriften sind vorwiegend historisch-kritischen Inhalts und tragen den Stempel eines tiefeingehenden reifen Geistes. Von besonderer Bedeutung für uns sind die Untersuchungen über das Alter der Poesie und Malerei, über das Urteil Platos über die Dichter, über Pindar und vor allem zunächst für diese Abhandlung der Beweis 'Qu'il ne peut y avoir des Poëmes en Prose'. Ausser den Arbeiten Fraguiers müssen noch die Abhandlungen der Abbés Vatry, Massieu, Sallier, sowie die selbständig erschienenen Werke Houdart de la Mottes und Remond de St. Mards zur Erklärung der Schlegelschen Grundsätze herangezogen werden. Bei dem auf Schlegels Geistesgang entscheidenden Einflusse dieser Schriften, wofür wir überzeugende Beweise beibringen zu können hoffen, ist es um so auffallender, nirgends in seinen Werken diese Quellen angeführt zu finden. Einem etwaigen diesbezüglichen Vorwurfe kommt Schlegel zu Beginn der Abhandlung von der Nachahmung (106,20 ff.) zuvor. Diese Art der Begründung geht aber unmittelbar auf das vierte 'Von der Freyheit zu philosophieren, deren sich der Autor bedienet' betitelte Kapitel von 'Chr. Wolffens

Zeitung vom J. 1749. Danzel und Guhrauer. 1², 505). Nur in der Vorrede zu seinen Gedichten (ges. und hg. von J. J. Schwabe zuerst 1736, dann 1751) hat Gottsched flüchtig auf den 3. und 5. Band der Hist. de l'Académie verwiesen.

[1]) Aus dem Éloge de Mr. l'abbé Fraguier (Histoire de l'Académie 7, 394—399) erfahren wir, dass er schon frühzeitig aus dem Jesuitenorden ausgetreten war; ohne aber mit dem Orden zu brechen (?) oder dem geistlichen Stande zu entsagen, führte er ein stilles arbeitsames, hauptsächlich der Erforschung des klassischen Altertums gewidmetes Leben und starb im J. 1727. Vgl. auch Sainte-Beuve, Causeries 3, 71 und Voltaire, Oeuvres complètes 8, 577.

Ausführlicher Nachricht von seinen eigenen Schrift
zurück.

In dem 'Schreiben über die Comödie' nun, zu
wir zurückkehren, wollte Schlegel zuerst die Nichtig
der Straubeschen Gründe erweisen, dann die Notwen
keit der Verse in der Comödie theoretisch begrün
und endlich die Anwendbarkeit der theoretischen Resul
unter Berücksichtigung des Zustandes der damaligen Ku
übung in Deutschland erwägen. Doch hielt er, wie bi
diese Reihenfolge nicht strenge ein; während er wi
legt, wird es ihm schwer, nicht auch gleichzeitig s
Meinung zu begründen, und er ist zu sehr Dichter,
nicht in seine theoretischen Deduktionen jeden Augenb
praktische Hinweise und Beispiele einfliessen zu las

Zuerst muss er sich mit seinem Gegner über
dem Verse gemachten Vorwurf der Unwahrscheinlichk
auseinandersetzen. Er leugnet sie gar nicht; im Gegent
er giebt sie hier zu, aber er möchte, dass man auch
die anderen Unwahrscheinlichkeiten, die die Kunst
sich bringen muss, nicht blind sei. Hier trifft er Go
sched mit einem geschickt und boshaft geführten Schl
an seiner wunden Stelle und treibt ihn und Straube du
die verschiedenen Kreuzfragen (10,34—11,21)[2]) so in
Enge, dass beiden eigentlich nichts übrig bleibt, als e

---

[1]) Franckfurt 1733. Vgl. besonders § 38—41 (S. 124—13

[2]) Der Einfluss St. Mards (1682—1754), des eifrigen Vert
digers der Oper, ist hier nicht zu verkennen; im fünften, beina
ganz der Verteidigung der Oper gewidmeten Bande seiner Wer
führt er aus (Oeuvres 5, 157 der Ausgabe von 1749; d
früheren waren uns leider nicht zugänglich), dass die Tragöd
und die Komödie das meiste Recht hätten, auf Wahrscheinlichk
Anspruch zu erheben; dann folgt die S. LXIV citierte Bele
stelle, an die sich folgende Bemerkung anknüpft: 'Tout ce
se souffre néanmoins; on s'y fait, on sent ce qu'on perdroit
toutes ces imperfections étoient ôtées. Il en est de même
l'Opéra. Il y a mille choses qui y sont mises en Musiqu
et qui n'y doivent être, mais comment faire?'

weder die Einheiten zu verwerfen, oder mit denselben auch andere Unwahrscheinlichkeiten, also auch den Vers, im Lustspiel gelten zu lassen. Er giebt für den Vers aber auch eine positive Begründung (10,15–28): 'Alle diejenigen Künste, welche sich vorsetzen die Natur nachzuahmen' — dass sie aber auf Nachahmung beruhen, hält er gleich hier schon für ausgemacht — 'erwählen sich eine gewisse Materie[1]) in der sie nachahmen, der Bildhauer einen Stein oder ein Stück Holz, der Maler eine Tafel ... Die Musik und Poesie endlich sind bemüht, durch harmonische Töne jede auf ihre Art die Natur abzubilden'. Was sagt nun Fraguier? 'Je dis que le Poëte par sa nature n'est pas seulement imitateur, de sorte qu'il ait le choix libre des moyens qu'il employera pour imiter, mais qu'il est assujetti à employer les vers pour faire son imitation. — Le Peintre, le Musicien, le Poëte ont pour objet l'imitation. Le Peintre imite avec les couleurs; le Musicien avec les sons; et le Poëte a mis en œuvre certains mots choisis, dont l'union différente dans une mesure invariable, produit une modulation variable à l'infini'[2]). Selbst Schlegels 'harmonische Töne' können wir mit Fraguierschen Worten belegen (6, 273): 'Ce seroit icy le lieu de répondre à ceux qui n'admettant point de différance d'une langue à une autre, se sont persuadez à eux-mêmes, que la beauté des sons, et l'harmonie qui en résulte sont une chimére'. Den oberwähnten gegen die Einheiten im Drama gerichteten Worten schliesst sich unmittelbar eine andere sehr interessante und von grossem Scharfsinne zeugende Bemerkung an (11,21–34), die schon Danzel rühmend hervorgehoben hat[3]). Wir bedauern, auch hierin Schlegel die Originalität absprechen

---

[1]) G. J. Vossius. Instit. Poët. L. II. Cap. I. § 5 sagt: Res, quâ imitamur est materia, ex qua conficitur poema.
[2]) Mémoires de l'Académie 6, 266 f.
[3]) Gottsched S. 276.

zu müssen. Die auffallende Übereinstimmung zwischen Schlegel und Quatremère de Quincy [1]) wird sich vielleicht auf die gemeinsame Quelle, nämlich auf des Abb. Vatry 'Dissertation, où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit de ses chœurs' [2]) zurückführen lassen.

Nachdem Vatry darauf hingedeutet, dass eine gewisse Unwahrscheinlichkeit im Drama eher von Vorteil sei, sagt er: 'Les imitations les plus ressemblantes aux choses qu'elles imitent, ne sont pas les plus belles productions de l'art, ce sont celles qui imitent de la maniére la plus parfaite, qui doivent l'emporter sur les autres; une statuë de bronze ou de marbre se fait admirer, les figures en cire effrayent [3]) . . . Quel peut estre l'effet de ce ton naturel et de conversation, après lequel on court aujourd'huy? de simples dialogues, de la prose froide et inanimée pourroit se réciter de la sorte, mais il faut quelque chose de plus pour ce qui est poësie. Ne s'est-on pas élevé au-dessus du discours ordinaire par la mesure, la rime et les expressions figurées? . . . . . Et certes, si pour rendre les Tragédies plus vraysemblables, il falloit en bannir la musique, il faudroit donc aussi lui oster les vers; car il n'est pas plus naturel de parler en vers dans le fort d'une grande passion, que de chanter: il faudra pour la même raison peindre les statuës, parce que la simple pierre n'imite pas assez exactement la nature, et qu'elle n'exprime point les couleurs de la chair, des cheveux et des habits!'

---

[1]) Danzel hat a. a. O. S. 273. Qu. de Quincys geistreichem 'Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beux arts' (Paris 1823) nicht einmal die schlagendsten Beispiele entnommen; so finden wir z. B. S. 18 dasselbe Beispiel von den bemalten Statuen!: 'Qu'on essaye avec la plus grande habilité d'étendre sur la tête sculptée les teintes de la tête coloriée, les éléments de l'un et de l'autre art vont s'y opposer.'

[2]) Mémoires 8, 199 ff., die betreffende Stelle S. 205.

[3]) Vgl. auch den Dacierschen Commentar zur Poetik.

Weiter berührt Schlegel, gleichsam im Vorübergehen, eine der damals meist besprochenen Fragen, ob demjenigen, 'so in ungebundener Rede die Natur auf eben die Art nachahmet', der Namen eines Dichters zukömmt; diese Frage verneint er kurz, indem er sich auch hier von den Anschauungen, die Fraguier in der erwähnten Abhandlung 'Qu'il ne peut y avoir de Poëmes en Prose' entwickelt, leiten lässt[1]). Wie konnte Gottsched Schlegel wohlgesinnt bleiben, nachdem dieser so selbstbewusst seinen Ansichten zu widersprechen wagt. Hatte doch Gottsched (im § 33 des I. Cap. der CD[3], S. 93) ausdrücklich gesagt und seinen Jüngern zu glauben befohlen: 'Die Verse machen das Wesen der Poesie nicht aus, viel weniger die Reime. Können doch ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben sein. Kinder und Unwissende bleiben am äusserlichen kleben und sehen jeglichen elenden Versmacher für einen Poeten an'. Dann verweist Schlegel auf die Kunstübung bei den Griechen und Römern, und unmittelbar daran knüpft er eine Auseinandersetzung (12,29–37), die den grundlegenden Gedanken seiner Asthetik bildet.

Halb aus innerer Empfindung, halb durch litterarische Einflüsse, auf die wir soeben hingewiesen, angeregt, stellt er hier einen Grundsatz auf, nach dem wir vergeblich bei irgend einem seiner Zeitgenossen suchen würden. Dadurch wird die Dichtkunst von der moralisierenden Tendenz befreit, sie wird mündig und selbständig. Der Pedant und der Schulmann, in dessen Händen seit zwei Jahrzehnten das Schicksal der deutschen Litteratur lag, kann sich mit einem solchen Grundsatze nicht befreunden, er muss zurücktreten und einem Berufeneren Platz machen. Das Vergnügen, das nach Schlegel der Endzweck der

[1]) Vgl. auch G. J. Vossius, De artis poeticae natura ac constitutione liber. Liber I, Cap. II, § 4. S. 7. Atque ut multi ex solo metro malè colligunt, aliquem esse poetam: ita contrà aberrant alii, qui existimant, ne quidem requiri metrum, ut poeta aliquis dicatur.

Nachahmung, also der Dichtkunst überhaupt sein soll [1]), entspringt aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit, die zwischen dem Vorbilde und dem nachgeahmten Bilde herrscht, es ist demnach ein Vergnügen, das zu empfinden nur dem feinfühlenden, geistig gebildeten, er sei gelehrt oder ungelehrt, gegeben ist. So verlangt denn Schlegel auch ein anderes und besseres Publikum, indem er an dasselbe erhöhte Forderungen stellt. 'Die Loslösung der Poesie aus dem Dienste der Utilität, von der noch Gottsched kaum eine Ahnung hatte, die die Schweizer wohl ahnten, aber nicht zum Austrag brachten' [2]), wird hier zuerst mit grosser Bestimmtheit gefordert.

Doch müssen wir auch hier nicht vergessen, wieviel Schlegel hiervon den französischen Gelehrten und besonders Fraguier verdankte. Seine Abhängigkeit von den Untersuchungen Fraguiers 'de l'ancienneté de la peinture' lässt sich nicht wegleugnen [3]); besonders bemerkenswert erschien uns folgende Stelle: 'C'est sous le dernier genre qu'on doit, ce semble, placer la peinture, c'est-à-dire, parmi les choses purement agréables. Le plaisir qui vient de l'imitation [4]), et comme d'une espéce de reproduction et de multiplication des mesmes objets (hier werden wir an Aristoteles gemahnt), a sa source dans nous mesmes, mais cette source n'est

---

[1]) Man kann Schlegels Grundgedanken nicht ärger missverstehen, als wenn man behauptet (Kürschners Nationallitteratur 42, LXXX), er habe 'die Nachahmung als das Mittel ein Gefühl der Lust oder Unlust (!) in dem Hörer zu erregen' bezeichnet.

[2]) Vgl. Braitmaier, Die poetische Theorie Gottscheds und der Schweizer S. 4.

[3]) Histoire de l'Académie 1, 75ff., die betreffende Stelle auf S. 76f. Diese Abhandlung erschien in der Übersetzung der Gottschedin im 'Neuen Büchersaal' 1, 180—191 u. 234—243.

[4]) Vgl. G. J. Vossius. a. a. O. liber. I, Cap. XI. S. 63. 'In εὐφυΐᾳ attendi facilitatem concipiendi animo ideam, quam imitatione exprimas. Ideam hanc partim esse ab imitandi amore; partim à voluptate, quae ex imitatione nascitur' und das Citat aus Scaliger bei Borinski a. a. O. S. 70f.

pas facile a desmeler. . . . . La Poësie, fille du Plaisir ainsi que la Peinture n'a comme elle pour object que le plaisir mesme'. Sehr bestimmt wird das Verhältnis der 'Tugend' zur Kunst gefasst; die Tugend hat sich den schönen Künsten zugesellt, um einschmeichelnder und lebhafter zu wirken, der Juno gleich, die sich mit dem Gürtel der Venus umgab, um dem Jupiter desto gefälliger zu erscheinen: 'si la' Vertu a entrepris d'ennoblir par là et de rélever le mérite de la Poësie et de la Peinture, c'est un bien-fait que ces deux arts tiennent d'elles, et qui dans le fond leur est absolument estranger. Elles ont tous les deux le mesme object. D'elles-mesmes elles ne songent qu'a plaire l'une et l'autre.'

Der französische Einfluss zeigt sich noch häufig in Worten, Satzwendungen und Beispielen. Doch halten wir die angeführten Stellen für unsere Beweisführung für ausreichend. Wir möchten zwar nicht leugnen, dass sich diese oder jene Stelle auch aus einer der zahlreichen Poetiken der Spätrenaissance oder gar aus Aristoteles selbst herleiten liesse; doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir in anbetracht der oft wörtlichen Übereinstimmung und des inneren Zusammenhanges auf diese Schriften der französischen Akademiker, als auf die Hauptquelle seiner ästhetischen Grundsätze verweisen. Wo es sich aber um den Stil im höheren Sinne, wo es sich um die Beweisführung handelt, da tritt wieder die demonstrative Methode Wolffs in ihre Rechte.

Ganz im Stile dieser 'demonstrativischen Lehrart' sucht Schlegel das Verhältnis zwischen dem Original und dem nachgeahmten Bilde zu erklären, indem er beide als mathematische Grössen betrachtet, deren korrespondierende Teile im geraden Verhältnisse zu einander stehen. In der Betrachtung dieser hier obwaltenden Ordnung und der Ähnlichkeit der einzelnen Teile ist die Quelle des Vergnügens zu suchen: wohlgemerkt in der Ähnlichkeit und nicht in der Gleichheit, denn sonst

liefe man nach Schlegel Gefahr, Bild und Vorbild zu verwechseln, was eben in der prosaischen Komödie der Fall sein könnte. Es muss also ein Element hinzukommen, um den Zuschauer stets daran zu mahnen, dass er nicht die Wirklichkeit, sondern die poetische Nachahmung, nicht das Vorbild, sondern das Bild, oder, wie wir jetzt sagen würden, nicht das Sein, sondern den Schein vor Augen hat. Gerade in der Komödie, welche so häufig unsere Gesellschaftskreise, unsere Sitten, unsere Anschauungen auf die Bretter bringt, sei die Gefahr der Verwechslung des Bildes mit dem Vorbilde eine grosse und folglich auch der Vers eine unerlässliche Forderung. So stellt sich Schlegel auf den Standpunkt des nach idealer Gestaltung ringenden Künstlers, für den weder das Urteil des Leipziger Parterres, vor dem Straube eine so grosse Achtung bekundet, noch der Umstand, dass bis dahin die Praxis den Forderungen der Theorie nicht nachzukommen vermochte, massgebend ist.

Die Ansicht des Gegners, man habe Lustspiele in Versen geschrieben, nur um den Schauspielern das Erlernen der Rollen zu erleichtern, weist Schlegel (20,19—21,16) mit verdientem Spotte zurück. Ebensowenig kann er Straubes übrigens aus der Critischen Dichtkunst abgeschriebenen metrischen Vorschläge [1]) gut heissen (24,9–32).

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Schlegel in seiner Vorliebe für den Reim von den Ansichten Professor J. Fr. Christs und G. A. Kaestners noch besonders bestärkt wurde. Christ, 'ein gelehrter Gentleman auf dem Katheder' [2]), der auf Schlegels wissenschaftliche und dichterische Richtung einen vielleicht ebenso grossen

---

[1]) Die von Schlegel S. 27 f. zur Widerlegung der Straubeschen Einwendungen gegen den Vers angezogenen Beispiele aus Muratoris Werk 'Della perfetta poesia italiana' sind der zu Modena im J. 1706 erschienenen ersten Ausgabe entnommen.

[2]) Vgl. E. Schmidt, Lessing 1, 43.

Einfluss wie Gottsched ausgeübt hat[1]), hat sich in den seinem 'Villaticum' (1734 u. 1746) angehängten Exkursen ganz entschieden für den Reim ausgesprochen[2]). Für Kaestners Stellung zum Reime ist besonders sein Gedicht 'Ueber die Reime'[3]) bezeichnend, aus dem wir folgende Stellen entnehmen:

Nun hör auch, ob den Reim, der dich so sehr beleidigt,
Vielleicht ein stärkrer Grund, als der Gebrauch vertheidigt.
Durch künstlich Sylbenmaass hat sonst ein römisch Lied
Zugleich das Ohr ergötzt, des Dichters Geist bemüht.
Des Deutschen ernsten Vers ziert ein gesetzter Schritt,
Der nicht jetzt hurtig läuft, und jetzt bedachtsam tritt.
Stets soll ein kurzer Ton bey einem langen klingen;
— — — — — — — — —
Mehr Ordnung und mehr Kunst wird da das Ohr empfinden,
Wo sich zwei Zeilen stets durch gleiches Ende binden.
Der schreibt; der dichtet nicht, der Zeil auf Zeilen häuft,
Wo der entreimte Vers so leicht, wie Prosa, läuft.
— — — — — — — — —
Doch, wohin eilten wohl des Reimes bange Schritte?
Verjagt ihn nicht bereits der Welsche, wie der Britte?
Kaum dass des Franzen Ohr, das sich so zärtlich nennt,
Das Sylbenmaass verhört, und nur den Reim erkennt:
Zu diesen dürft er fliehn, doch Mothen müsst er meiden[4]).

---

[1]) Unter den bei E. Dörffel, J. Fr. Christ. Leipzig 1878, S. 54—59 angeführten bedeutendsten Schülern Christs vermissen wir jedoch den Namen unseres Schlegel; beachtenswert für uns ist es, dass auch Christ in einer seiner vielen Gelegenheitsschriften die Untrennbarkeit der Philosophie von den schönen Wissenschaften betonte (Dörffel S. 60).

[2]) Merkwürdigerweise sagt aber Schlegel (24,33 ff., 25,21 f.) bei Erwähnung der metrischen Vorschläge 'eines gelehrten Professors hiesiger Akademie', worunter, wie schon Joh. Heinrich Schlegel (Werke 3, 71) richtig vermutete, J. Fr. Christ zu verstehen ist, 'dass er nicht wisse, auf welcher Meinung er wegen der Reime sei'.

[3]) Werke, Altenburg, 1, 95—99. Vgl. die geistvolle Charakteristik Kaestners bei E. Schmidt a. a. O. 1, 41.

[4]) Diese Verse erinnern lebhaft an die Worte Schlegels 12,26 ff.; überhaupt weist dieses Gedicht mit der vorliegenden Abhandlung und dem erwähnten Lehrgedicht Schlegels 'An den Professor Kaestner' u. s. w. (Werke 4, 107—113) zahlreiche Übereinstimmungen auf.

Ein weiterer Beleg ist seine köstliche 'Ode an die Gesellschaft'[1]) und besonders die Recension von 'Thirsis und Damons freundschaftlichen Liedern' in Nr. 200 des 'Hamburger Correspondenten' von 1745[2]).

Schlegel erwägt aber auch die Möglichkeit reimloser Verse für das Lustspiel; er versucht es auf Anraten Christs, 'der die antiken Metra in die deutsche Poesie vollkommen eingeführt wissen wollte und praktische Ratschläge zur Durchführung der Quantitätsmessung gab'[3]), iambische Sechsfüssler mit der Caesur 'mitten im dritten Fuss nach Art der Griechen und Lateiner' zu konstruieren, obwohl er zweifelt, dass die an den Reim gewöhnten Ohren sich mit dieser Versart befreunden könnten. Doch hat er ja in zwei Bruchstücken, in der wohl ziemlich gleichzeitig entstandenen 'entführten Dose' und später im 'Gärtnerkönig', über den er von Kopenhagen an Bodmer weitläufige Berichte sandte, diesen Übergangsvers vom Alexandriner zum fünffüssigen Iambus gewählt. Ebenso verhielt es sich mit dem fünffüssigen Iambus selbst; trotz der hier (24,29 f.) geäusserten Bedenken[4]) war er doch nach Bodmer[5]) der erste, der diesem durch die leider unvollendete Übersetzung von Congreves 'Braut in Trauer' das Bürgerrecht im deutschen Drama verschaffte.

Zum Nachteil des Schlegelschen Schreibens von der Komödie liesse sich sagen, dass sie beinahe an einem Überflusse von verschiedenen Quellen, infolge dessen auch an einem Überflusse von Beweisen leidet. Denn wenn er

---

[1]) a. a. O. 1, 236.

[2]) Vgl. A. Sauer in D. Litt.-Denkm. d. 18. u. 19. Jhrhs. 22. S. VIII—XVII und Freymüthige Nachrichten für das J. 1746, S. 283—285.

[3]) Im 15.—18. Excurse zum Villaticum. Vgl. Dörffel a. a. O. S. 79.

[4]) Vgl. A. Sauer, Über den fünffüssigen Iambus vor Lessings Nathan, Sitz.-Ber. der phil. hist. Klasse der Wiener Akad. d. Wissensch. 90, 661 ff. (39—41).

[5]) Sauer a. a. O. S. 632 (10).

im Anschluss an Vossius sagt, dass jeder Künstler eine Materie haben müsse, in der er bildet, und wenn er mit Fraguier behauptet, dass der Vers eben diese Materie sei, was freilich erst zu beweisen war, so war damit eigentlich Alles gesagt, und jede weitere Anempfehlung und Beweisführung wurde überflüssig oder sogar unzulässig. Jedenfalls hat aber Schlegel in seinem 'Schreiben' der ganzen Frage eine überraschende und trotz der mündlichen Auseinandersetzungen mit Straube, die den Schriften beider vorausgegangen waren (9,10ff. u. 21,37–22,10), vom Gegner kaum erwartete Wendung gegeben; denn neben dieser Frage bringt Schlegel eines der wichtigsten Kunstprincipien zur Sprache, das damals, gestehen wir es offen, weder in Leipzig, noch auch in — Zürich spruchreif war.

Die Gottschedsche Schule liess sich durch Worte und Äusserlichkeiten bestimmen, sie war von vornherein durch eine fremde Theorie, die sie weder durchlebt noch durchfühlt hatte[1]), bedrückt und beengt; sie hatte a priori eine Theorie aufgestellt, die sie nicht verstanden oder wenigstens missverstanden hat. Am deutlichsten zeigt sich dies an denjenigen Stellen der Critischen Dichtkunst, wo von der Nachahmung die Sprache ist. Wir erröten noch jetzt über diese Absurditäten und finden es geradezu unbegreiflich, wie ein Mann von dem Wissen und der Belesenheit Gottscheds folgendes[2]) hat schreiben können: 'Nichts würde also für mich erwünschter sein, als wenn dieser tiefsinnige Mann (Aristoteles) auch den ausführ-

---

[1]) Die Behauptung, dass Boileaus 'Art poëtique' dieses allgemeine Vorbild gewesen sei, können wir unmöglich gelten lassen; die von Wichmann (L'art poëtique de Boileau dans celui de Gottsched. Berlin 1879) angeführten Gründe sind nicht überzeugend. Vgl. Bernays, Gottsched, Abdruck aus d. Allg. d. Biographie S. 130f.

[2]) Cap. I. Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie § 33, u. Cap. II. Vom Charaktere eines Poëten § 4. (CD[3], S. 93 u. 97.)

lichen Charakter eines wahren Poëten gemacht hätte: denn so dürfte man sich nur daran halten, und könnte sich selbst sowohl als andre, nach Anleitung desselben, gehörig prüfen'. Zwar sagt Gottsched auch, dass der Maler mit Farben, der Bildhauer in Holz oder Stein 'seine Nachahmung verrichtet'; aber der Dichter? 'Diese Nachahmung der Poeten nun geschieht entweder vermittelst einer sehr lebhaften Beschreibung, oder durch eine epische oder dramatische Erzählung (!), oder gar durch lebendige Vorstellung desjenigen, was sie nachahmen'. So verwechselt er die Gattungen der Poësie mit den Mitteln der Nachahmung, Epos und Drama gelten ihm in der Poësie ebensoviel wie die Farben in der Malerei! Doch können wir unmöglich glauben, 'es habe', um mit Pyra zu reden[1]), 'ein so starker Staar seine Augen verdorben, dass er diese Schande nicht einsehen sollte'; da er aber den Vers als dieses 'Mittel' nicht bezeichnen wollte, so wusste er sich nicht besser zu helfen.

Die Schweizer gingen im Grunde genommen nicht von einer festgefügten Theorie, als vielmehr von Anschauungen aus, die sie sich vermittelst ihrer grösseren Empfänglichkeit und ihres feineren Geschmackes angeeignet hatten. Wie sehr sie sich auch Mühe gaben, ihren Ansichten den Schein vollkommener Wissenschaftlichkeit zu geben — wofür das oben angezogene Schreiben an Wolff ein beredtes Zeugnis ablegt, — so erscheinen uns ihre theoretischen Arbeiten doch mehr als lose ästhetische und kritische Ausführungen, mehr als essays, denn als systematisch ausgebildete Theorien.

Verdient nicht Schlegel in dieser Hinsicht vor beiden den Vorzug? Uns scheint es, als sei er der erste deutsche Ästhetiker des 18. Jahrhunderts gewesen, der das aprioristische Element der Theorie mit empirischer Forschung zu verschmelzen verstanden. Es hat Danzel und nach

[1]) Erweis u. s. w. S. 4.

ihm Hettner [1]) mit Recht hervorgehoben, dass uns vieles berechtige, Schlegel einen Vorgänger Lessings zu nennen; Franz Mayer hat in einem interessanten, ziemlich unbekannten Schriftchen einige Berührungspunkte zusammengestellt [2]). Schlegel ist es aber nicht nur als Dramaturg; er verdient diesen so ehrenvollen Namen vielleicht noch mehr als Ästhetiker und Stilist im höheren Sinne. Keiner hatte es wenigstens vor Lessing in dem Masse wie er verstanden, von einem hohen allumfassenden ästhetischen Standpunkte herab die kleineren und anscheinend unbedeutenden Fragen zu beleuchten und zu beurteilen.

Der schwierigen Aufgabe, Schlegels ästhetische Gründe zu widerlegen, unterzog sich Straube in der 'Anderen Vertheidigung der nicht gereimten Comödie wider die Einwürfe des Hrn. Schl.' (CB. 7, 287—313, 26. Stück v. J. 1741). Ein tieferes Verständnis der Schlegelschen Ansichten leuchtet aus dieser Entgegnung nicht hervor. Straube hält auch hier noch fest an der platten alltäglichen Auffassung der Nachahmung. Demnach soll es uns nicht Wunder nehmen, wenn er behauptet, dass in der Nachahmung nichts mehr, wohl aber weniger enthalten sein dürfe, als im Vorbilde (CB. 7, 289), und 'dass man seine eigne Fähigkeit, so zu sagen, verläugnen, und sich selbst in die Umstände des nachzuahmenden Gegenstands setzen müsse (S. 291)'. Nichts widerspricht diesen in gerader Linie von Gottsched abstammenden Äusserungen mehr, als folgender Ausspruch Breitingers [3]): 'Denn man muss nicht aus der Acht lassen,' — sagt er in Zurückweisung der La Motteschen Angriffe gegen den Alexandriner — 'dass der Poet vermöge seines Amts sich selber, das ist den Poeten, selbst

[1]) Litteraturgeschichte d. 18. Jh. 3, 1, 392. 396.

[2]) Ein Vorläufer Lessings. Von Franz Mayer. Viertes Programm des nieder-österr. Landes-Realgymnasiums in Oberhollabrunn. 1869.

[3]) Critische Dichtkunst. Zehnter Abschnitt Von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. 2, 456.

in denen Orten, wo er andere Personen einführet, auf gewisse Weise zeigen muss.' Dieser Umstand berechtigt uns jedoch keineswegs, in dieser Frage etwa eine Abhängigkeit Schlegels von Breitinger anzunehmen, denn abgesehen davon, dass letzterer dem Reim nichts weniger als gewogen war[1]), bekannte er sich noch zu der Ansicht, dass 'die Phantasie dessen, der in das Schauspiel-Haus gehet, schon vorbereitet ist, sich dem Betruge der Phantasie zu überlassen'[2]). Dies widerspricht nicht nur den Schlegelschen Ansichten, sondern auch denen Du Bos'[3]), dem Breitinger sonst so bereitwillig folgte.

Mit heimlichem Neide mochte Straube in dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' die trefflichen der Malerei und Bildhauerkunst entnommenen Analogieen, in denen Schlegel seiner Quelle folgte, wahrgenommen haben. Da auch er seiner Sache durch solch ein 'schlagendes Beispiel' einen guten Dienst erweisen wollte, kam er auf folgenden unglücklichen Vergleich (S. 293): 'Unsre Nachahmung (d. i. die 'gereimte Comödie') kommt mir nicht anders vor, als wenn der Bildhauer in seine weisse verfertigte Arbeit lauter kleine Quadrate einhauen wollte (!), damit er das Ansehen gewinnen möchte, als wäre eine Bildsäule aus lauter kleinen Quaderstücken zusammengesetzt.' Er lässt sich sogar eine Unwahrheit zu schulden kommen, indem er (S. 288) vorgiebt, 'sich nur wider die Reime allein gesetzt', niemals aber behauptet zu haben, dass ein Lustspiel nicht in Versen sein könne. Wie lässt sich letzteres aber mit seiner S. 291 ausgesprochenen Ansicht,

---

[1]) a. a. O. 2, 460f.

[2]) a. a. O. 2, 457.

[3]) Réflexions, Section XLIII (1, 422). 'Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimène et Rodrigue. Nous n'y apportons point la prévention avec laquelle celui qui s'est laissé persuader par un Magicien qu'il lui fera voir un spectre, entre dans la caverne où le phantôme doit paroître. Cette prévention dispose beaucoup à l'illusion, mais nous ne l'apportons point au théâtre.'

dass das Vorbild nichts mehr als das Bild (also auch keine Verse) enthalten könne, in Einklang bringen? Dieser Widerspruch sticht destomehr in die Augen, wenn man bedenkt, dass Schlegels Gegner das Verhältnis von Bild und Vorbild nicht in der Ähnlichkeit, sondern in der Gleichheit bestehen lässt; denn er sagt echt wolffisch (S. 293 f.): 'Das Vergnügen entsteht aus dem Erkenntnisse der Vollkommenheit; die Vollkommenheit aus der Übereinstimmung. Im Gegentheile entsteht das Misvergnügen, wenn wir erkennen, dass da keine Übereinstimmung zugegen sey.' Und er schliesst daraus: 'Jemehr also das Original und die Nachahmung übereinstimmen: Desto grösser ist das Vergnügen.' In der lateinischen Komödie komme der Schauspieler mit der vorgestellten Person vollkommen überein; 'die deutsche Comödie dagegen stellt lauter athemlose Leute vor, die nach jeder sechsten und siebenden Sylbe Luft schöpfen, und nach jeder zwölften oder dreyzehenden einmal klappern müssen' [1]).

Schlegel hatte (22, 10–22) [2]) auf das grosse Vergnügen

[1]) Wir möchten im Vorübergehen daran erinnern, dass Schiller über dieses 'Klappern' doch ganz anders dachte; im Briefe an Goethe vom 18. Juni 1796 (SchGBr. 1^4, 125 Nr. 169) lesen wir: 'Der Ursprung des Reims mag noch so gemein und unpoetisch sein, man muss sich an den Eindruck halten, den er macht, und dieser lässt sich durch kein Raisonnement wegdisputiren.'

[2]) Man vergleiche mit diesen Worten folgende Stelle aus Voltaires Discours vor dem Brutus: 'non-seulement elle [la rime] est nécessaire à notre tragédie, mais elle embellit nos comédies mêmes. Un bon mot en vers en est retenu plus aisément: les portraits de la vie humaine seront toujours plus frappants en vers qu'en prose.' Ebenso lebhaft erinnert Schlegels Bemerkung an ein Wort Remond St. Mards in den Réflexions sur la poésie en général. La Haye 1733, das (4, 46) ausdrücklich davor warnt, im Tadel des Verses zu weit zu gehen: 'une idée qui est belle au milieu de chaînes qu'on lui a mises, nous en paroît encore plus belle, nous l'en aimons mieux de ce que la contrainte où on l'a réduite, ne lui a rien fait perdre de ses grâces'.

hingewiesen, das er bei der Aufführung einer gereimten Übersetzung von Voltaires 'Verschwenderischem Sohne' empfunden hatte; Straube behauptet dagegen, dass dieses Stück, das erste in Deutschland aufgeführte rührende Lustspiel, in beiden Übersetzungen[1]) 'einerley, d. i. eine schlechte Wirkung gehabt' (S. 294). Bei seinem Widerwillen gegen alles, was nicht vollkommen dem alltäglichen Leben entspricht, tadelt er sogar Molière deswegen, weil er seinen Geizigen den Bedienten fragen lässt, wo er denn die dritte Hand habe, wobei er eigentlich nur eine Gottschedsche Bemerkung wiederholt[2]). Dagegen hält er es für den höchsten Triumph der Kunst, wenn Praxiteles, nach der kindischen Fabel, den von ihm selbst gemalten Vorhang hinwegziehen will. Daraus ersehen wir zur Genüge, dass eine Verständigung zwischen den Freunden weder in theoretischer noch in praktischer Hinsicht erzielt wurde; höchstens darf angenommen werden, dass Straube, durch die Schlagfertigkeit Schlegels in die Enge getrieben, den reimlosen Vers für zulässig erklärt.

Straubes Abhandlung schliesst mit einer etwas schwerfälligen und zu ernst und pathetisch klingenden Übersetzung des ersten Auftrittes vom 'Ruhmredigen' des Destouches, in achtfüssigen reimlosen Jamben mit der Caesur nach der vierten Hebung. Diese Versart scheint den Wünschen Gottscheds und Straubes eigenen Anschauungen mehr behagt zu haben, denn er meint (S. 306), 'so lange wir die Rhythmos der Alten noch nicht versucht haben, können wir sie noch nicht für unbrauchbar ausgeben'. Im Grunde genommen hat sich Straube in seiner eigenen Schlinge ge-

---

[1]) Vgl. über diese Übersetzungen W. Creizenachs dankenswerten Beitrag Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879. S. 38.

[2]) CD.[3]. S. 737. Des II. Teils Cap. XI, § 10. Vgl. E. Schmidt, Lessing 1, 46. Ebenso sind auch die Citate aus 'Vossius' Werkchen' De poëmatum cantu et viribus rhytmi auf Gottsched zurückzuführen, der es bereits CB. 7, 25 als 'des vortrefflichen Vossius berühmtes Tractat' empfohlen hatte.

fangen, wenn er sagt (S. 289): 'Der Klang der Verse ist nicht die Materie, darinnen die Nachahmung verrichtet wird; die blossen Worte sind es: das Sylbenmaass, die Scansion, oder wie ich es künftig mit den Alten nennen will, der Rhythmus, das ist die Form oder das Wesentliche der Dichtkunst'[1]). Wenn nun die Form das Wesentliche der Dichtkunst ist, so ist es nicht schwer zu entscheiden, wer zuletzt Recht behalten hat!

So wie das Hauptverdienst der Schlegelschen Abhandlung nicht in der Verteidigung des gereimten Lustspiels, sondern in der Entwicklung seines Kunstprinzips besteht, so gewinnt auch diese Abhandlung einen bleibenden Wert nicht durch die Polemik, als vielmehr durch den Hinweis auf diejenige Versart, die sich später, wenn auch nicht im Lustspiel, so doch im Drama als die dem deutschen Geiste und der deutschen Sprache homogenste erwiesen hat. Denn 'fünffüssige Jamben' — meint Straube (S. 307) — 'mit lauter männlichen oder weiblichen, oder auch gar mit vermischten (weil wir doch solches einmal gewohnt sind) Endungen, sollten meines Erachtens auch keine üble Wirkung thun.' Straube selbst hat diese Frage noch einmal, wenn auch nur flüchtig, in einem Aufsatze berührt, in dem er die 'Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse'[2]) nach Gottschedschen Grundsätzen zusammenstellt. Neues wird hier nicht beigebracht und die hier angeführten Gründe stimmen stellenweise wörtlich mit den betreffenden Stellen aus der Critischen Dichtkunst überein[3]). — Wie gesinnungstüchtig

---

[1]) Was aber Breitinger (CD. 2, 437) ausdrücklich mit den Worten bestreitet: 'Es irren diejenigen, die den Vers vor ein wesentliches Stücke der Dichtkunst ausrufen.'

[2]) CB. 7, 647—656. St. 28 v. J. 1741.

[3]) Vgl. z. B. CD.[3]. S. 743. Des II. Theils XI. Cap. § 17: 'Die Personen die zur Comödie gehören sind ordentliche Bürger, oder doch Leute von mässigem Stande, dergleichen auch wohl zur Noth Barons Marquis und Grafen' und Straube

im Gottschedschen Sinne diese Äusserungen auch sind, so wäre Straube doch bald in eine arge Klemme geraten. Gottsched hatte nämlich im Hinblick auf den Telemach behauptet[1]), dass 'ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben werden können. Denn wer wollte es leugnen, dass nicht die prosaische Übersetzung, welche die Frau Dacier vom Homer gemacht, noch ein Heldengedichte geblieben wäre?' Wie sollte nun Straube über die in Prosa übersetzten Dramen, wie über die Verdeutschung des Addisonschen Cato der Gottschedin urteilen? Es ist ergötzlich zu sehen, mit welcher diplomatischen Gewandtheit er nach rechts und links — Weihrauch zu streuen sich bemüht (S. 653): 'Wenn man sich davon überzeugen will, dass ein prosaisch abgefasstes Trauerspiel doch lange nicht die starken Wirkungen eines gebundenen Stückes hervorbringen kann: so darf man nur den prosaischen Cato und den gebundenen ('die klare Wassersuppe ohne Fett', wie ihn Pyra[2]) nannte) neben einander lesen. Die berühmte Frau, durch deren Vermittelung wir ihn deutsch lesen, hat gewiss nichts gespart, ihn so ausnehmend schön zu liefern, als in der ungebundenen Schreibart immermehr möglich ist. Man bemühe sich auch, ihn mit aller möglichen Heftigkeit des Affects laut zu lesen; so wird man doch nicht so dadurch gerührt werden, als wenn man nur mit den Augen, den besten Stellen des poetischen nachfolgt'[3]). Doch ist es auffallend und

(a. a. O. S. 647). 'In der Comödie sind alle Personen niedrige Leute, bis zur Noth auf den Grafen; der doch noch sehr oft mit den gemeinsten Leuten in Geschäfften, die eben nicht Dienstleistungen sind, zu thun hat.'

[1]) CD.[3]. S. 93. Cap. I. Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie § 33.

[2]) Erweis usw. S. 77.

[3]) Doch sind Straubes Anschauungen über das rührende Lustspiel nicht uninteressant, und obwohl er es auch mit Gottsched ein Zwitter, eine Missgeburt nennt, so scheint er jedenfalls für diese neue Art ein besseres Verständnis als sein Meister gehabt zu haben. Vgl. CB. 7, 654—656, und Creizenach a. a. O. S. 38.

nur durch Gottscheds Cato zu erklären, dass er diesen Aufsatz mit der Empfehlung des Reims (S. 656) beschliesst: 'Die deutsche Nation ist, seit dem sie gute Dichter unter sich kennen lernen, an den Reim gewöhnt; sie fordert es von einem jeden Dichter der für die (tragische) Schaubühne arbeitet.'

Übrigens geht aus den in der Schaubühne veröffentlichten Übersetzungen und Originallustspielen klar hervor, wie ablehnend sich die ganze Schule dem versificierten und gereimten Lustspiele gegenüber verhielt. Ebenso wie die Übersetzungen Straubes, dem es nicht schwer wird, seine Theorie praktisch zu bethätigen, sind auch die der 'berühmten Frau' in Prosa verfasst. Schrieb sie doch schon im J. 1732 an Gottsched[1]: 'Im Discours sur la Tragédie beschwert sich der Verfasser (Voltaire) über die Strenge der französischen Poesie und über das schwere Joch des Reims. Wenn diese Klagen einem französischen Dichter erlaubt sind, was sollen die deutschen thun?' Gottsched macht hier aus der Not eine Tugend, indem er zur Übersetzung des 'Misanthrope' folgendes bemerkt[2]: 'Die geschickte Übersetzerinn wird verhoffentlich auch damit Dank verdienen, dass sie des Moliere Verse nur in ungebundner Rede übersetzet, und also das Stücke selbst dem täglichen Umgange desto ähnlicher gemacht hat.' Dass Straube für seine artigen Komplimente auch eine Belobung zu Teil geworden, ist oben bereits erwähnt.

Noch einmal ist diese Frage in der Gottschedschen Zeitschrift aufgewärmt worden, und zwar durch die bereits (S. XXVI Anm. 3) erwähnte Abhandlung M. Richters[3]. Nur die devote Ergebenheit des Gymnasialrektors zu Annaberg für den Magnificus der Leipziger Universität macht es begreiflich, dass Gottsched, dem die Freunde schon abtrünnig zu werden begannen, diese schulmeister-

[1]) Briefe der Frau L. A. V. Gottsched gebohrne Kulmus. 1. Theil. S. 21. Dresden 1771.
[2]) Deutsche Schaubühne 1, 16.
[3]) CB. 8, 465—474. Stück 31 v. J. 1743.

lichen, übrigens bereits gedruckten Erörterungen in seine Zeitschrift aufnahm. Sie bieten absolut nichts neues und es werden bloss die Gottsched-Straubeschen Ideen hier mit langweiligster Breite wiedergekaut; interessant ist nur die Stelle (S. 472), wo Richter 'darauf gefallen zu sein vorgiebt, ob man nicht ganz und gar irre, wenn man das Wahrscheinliche auf der Bühne gar zu hoch treibe, und fast dem Natürlichen an die Seite stellen wolle', weil hier ohne Zwang ein Einfluss der Schlegelschen Abhandlung angenommen werden kann.

So weit die Gottschedsche Schule. Um jedoch ein Gesamtbild derjenigen Anschauungen zu erlangen, welche in betreff dieser formellen Frage in den tonangebenden litterarischen Kreisen jener Zeit massgebend waren, müssen wir noch ein Wort über die Schweizer nachtragen.

Du Bos hatte seine Ansicht über den Reim sehr klar ausgesprochen[1]): 'La rime, ainsi que les fiefs et les duels, doit son origine à la barbarie des nos Ancêtres'[2]). 'La nécessité de rimer est la regle de la Poësie, dont l'observation coûte le plus, et jette le moins de beautez dans les vers. La rime estropie souvent le sens du discours, et elle l'énerve presque toujours. Pour une pensée heureuse, ... elle fait certainement employer tous les jours cent autres pensées dont on auroit dédaigné de se servir sans la richesse ou la nouveauté de la rime que ces pensées amenent'[3]). So entschieden hat sich Breitinger über diese Frage freilich nicht ausgesprochen, doch was er in der Critischen Dichtkunst darüber beibringt, ist im ganzen nur eine weitere verständige Ausführung der bereits S. XXV angeführten Worte Du Bos'[4]). Hatte ja schon Bodmer in den 'Discoursen der Mahlern'[5]) mit Ausdrücken, die an Straube gemahnen, die Reime für

[1]) Bd. I. Section XXXVI. De la rime.
[2]) a. a. O. 1, 338.
[3]) a. a. O. 1, 333 f.
[4]) Vgl. 2, 442 ff.
[5]) Zürch, 2. Th., MDCCXXII. 7. Discours. S. 51.

nichts anders als ein 'kahles Geklapper gleichthönender End-Buchstaben' erklärt. Über die Einführung des Verses im Drama finden wir in der 'Critischen Dichtkunst' noch eine bemerkenswerte Stelle[1]); nach der bedeutenden Äusserung, dass des Dichters 'Pflicht zu ergetzen' niemals aufhöre, auch wenn er unterrichte oder überrede, fügt Breitinger hinzu: 'Nun würde er dieses Ergetzen in der Tragödie allerdings verfehlen, wenn er die aufgeführten Personen nur gedencken, nur reden und sprechen liesse, wie in der ordentlichen Prosa.' Daraus lässt sich nun der Schluss ziehen, dass er den Vers für das Lustspiel, wenn nicht für unzulässig, so doch für unnötig hielt[2]). So hatte Schlegel die Ansichten der Vertreter beider Hauptrichtungen wider sich. Die Kühnheit und Selbständigkeit, mit der er seine Ideen entwarf und verteidigte, tritt unter diesen Umständen in ein desto schärferes Licht und wird von nun an zur Signatur seines Wesens.

In demselben Bande der Gottschedschen Zeitschrift, in dem Straube seinen zahlreichen Bedenken über Schlegels ketzerische Ansichten Ausdruck verlieh, liess letzterer seinen Aufsatz über Klajs Herodes erscheinen. Hier ist Schlegel nicht der ernste Theoretiker, der Wolffs Philosophie studiert, die dicken Bände der französischen Akademie und manche Poëtik durchstöbert hatte; er dringt auch nicht als Historiker in den Geist der Entstehungszeit ein, um aus ihr heraus das Werk selbst zu erklären. Er zeigt sich uns vielmehr als Essayist, als Feuilletonist, der mit ziemlich viel Witz und Sachkenntnis von der nicht allzu schwindelnden Höhe der damaligen dramatischen Kunstübung das wunderliche Werk des gelehrten Nürnberger Dichters zerpflückt. Auch wäre dieser

[1]) 2, 456 f.

[2]) Über den Standpunkt, den Bodmer später diesen Ausführungen gegenüber eingenommen, und über dessen späteren theoretischen Ansichten ist zu vergleichen A. Sauer, Über den fünffüssigen Jambus. S. 639 (17).

Aufsatz in einer Wochenschrift vielleicht mehr am Platze gewesen, als in den nur für ein schwereres Kaliber eingerichteten und bei all ihrer Bedeutung doch schwerfällig und schmucklos geschriebenen 'Beyträgen zur critischen Historie'.

Wenn wir, wie billig, vom 'Gestäupten Diogenes', der Spottschrift der Schweizer gegen eine Leipziger Wochenschrift, ganz absehen, weil sie schon 1723 erschienen war und hier nur abgedruckt wurde[1]), können wir nur noch auf einen Aufsatz verweisen, der auf einen witzigen und publizistisch gewandten Verfasser schliessen lässt. Es ist dies die anonyme Recension 'der Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttinn Calypso in einer Tragödie vorgestellet. Leipzig und Liegniz 1740.'[2]) Verfasser dieser äusserst humorvollen Spottschrift war aber Schlegels witzigster Freund, Abraham Gotth. Kaestner, was er selbst in den 'Betrachtungen über Gottscheds Charakter', der gerechtesten Beurteilung, die diesem Reformator in seinem Jahrhundert zu Teil wurde, eingesteht[3]). Unter dem Einflusse dieses köstlichen Aufsatzes gelang es Schlegel vortrefflich, der 'Beurteilung Klajs' eine feine humoristische Färbung zu geben. Weniger glückte ihm die Verschmelzung scherzender Form mit ernstem Inhalte im 'Todtengespräche' und im 'Fremden'[4]); im ersteren hat sein Humor etwas Erzwungenes, im letzteren dagegen leidet er an einer noch stärkeren Beimischung des belehrenden und moralisierenden Elementes, als es der

---

[1]) 4, 222 ff. St. 14 v. J. 1736.

[2]) CB. 7, 25—54. St. 25 v. J. 1741.

[3]) Vermischte Schriften 2, 350—358. Auf S. 354 lesen wir: 'Ein witziger Kopf in Dresden hatte aus Neukirchs Telemach eine Tragödie gemacht, und dieses auszuführen, Neukirchs Verse mit seinen eigenen untermengt, die noch viel! viel! schlechter waren. Ich züchtigte ihn dafür in den kritischen Beyträgen.'

[4]) Diese Wochenschrift gab Schlegel in Kopenhagen vom 6. April 1745 bis zum 5. April 1746 heraus. Werke 5, 1—446.

Charakter einer moralischen Wochenschrift an und für sich erfordert hätte.

Wir wollen es versuchen, einige Berührungspunkte zwischen der Schlegelschen Kritik und dem oft ans burleske streifenden Aufsatze Kaestners nachzuweisen. Beide besprechen Dramen von höchst zweifelhafter Originalität[1]), Werke, die vom künstlerischen Standpunkte der beiden Kritiker aus betrachtet nicht ernst zu nehmen waren. Ebenso wie bei den elenden Reimereien des Verfassers der Begebenheiten Telemachs, bot sich bei Klajs Herodes, diesem 'Durcheinander von Wut, Wahnsinn und Albernheit'[2]), die satirische Behandlung von selbst dar: beide stellen sich so, als würden sie in diesen Dramen lauter Vorzüge finden und suchen den komischen Eindruck dadurch hervorzurufen, dass sie gerade an den albernsten Stellen zeigen, wie wenig diesen Werken abgehe, um allen Forderungen der damaligen Kunstregeln gerecht zu werden. So meint Kaestner (CB. 7, 48), der Verfasser habe die Einheiten wohl 'in Acht genommen', so die

[1]) Schlegels Worte 49, 20–24 sind nicht etwa als seine Entdeckung anzusehen. Klaj gesteht es selbst offen ein (S. 29 der Ausgabe von 1645 in der 'Ansprache an den Hochgeehrten Leser') mit folgenden Worten: 'Es hat der Edle und unvergleichliche Niederländer Heins von diesem Blutbade ein Trauerspiel gemachet, welchem wir in vielen nachgegangen, alldieweil solches kunstgefügte Werk je und je von der gelehrten Welt hochgehalten worden.' Klaj hat noch andere Dichter fleissig ausgeschrieben, so auch den polnischen Jesuiten Sarbievius (1595—1640); Schlegels unklare Worte 45, 19–24 sind so zu verstehen, dass die Verse 565—576 des Klajschen Herodes eine Nachahmung folgender Verse des Sarbievius sind:

Te maligno sidere degener
Partus marita tigride prodidit,
Furoris heredem paterni;

Tuo severas pectore marmora
Duxêre venas, marmora rupibus
Decisa.

[2]) Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. S. 147.

der Zeit, 'weil die Personen vom zu Bette gehen nicht reden, die Handlung also an demselben Tage noch endige'; die des Orts, 'weil man sich die Insel als schwimmend vorstellen kann, die, indem sie sich herumdreht, bald die Seite wo die Grotte ist, bald die wo der Wald ist etc. zeigt.' Damit vergleiche man Schlegels humoristische Bemerkungen über die Beobachtung der Einheit des Ortes im Herodes (S. 38, 3–15 u. 39, 35—40, 6).

Nicht weniger bezeichnend für das Verhältnis dieser beiden Aufsätze zu einander ist die Art, in welcher deren Verfasser nachzuweisen suchen, dass die besprochenen Werke mit den Grundsätzen des Abtes von Aubignac, 'den man', nach Schlegel (45, 33 ff.), 'in den Regeln der Schaubühne auch für einen Aristoteles gelten lassen muss', durchaus nicht in Widerstreit geraten. So erinnert Kaestner (CB. 7, 32) an die Behauptung Aubignacs, 'dass die Personen, die allezeit mit dem Gesichte eines Lehrmeisters auftreten, mit Ekel gesehen und gehört werden'; der Abbé rechne auch die Hofmeister unter deren Zahl; so müssten denn ganze Scenen aus den 'Begebenheiten Telemachs' wegbleiben. 'Hedelins ganzer Grund ist dieser: dergleichen lehrreiche Unterredungen sind fähiger den Zuschauer einzuschläfern, als ihn in einen Affect zu versetzen. Wie wir aber schon erwähnt, so ist das letztere gar nicht des Herrn Verfassers Absicht gewesen. Folglich ist dasjenige kein Fehler bey ihm, was bey andern Tragödien, die mit andern Absichten gemacht sind, einer seyn würde.' Ebenso versteht es Schlegel, durch eine humoristische Wendung seinen Klaj wegen der Einteilung in Akte vor dem Richterstuhle Hedelins rein zu waschen (40, 7–30).

Mögen diese Parallelstellen, auf die wir uns beschränken müssen, zur Feststellung des Einflusses, den Kaestner auf den kritischen Teil des Schlegelschen Aufsatzes ausgeübt hat, genügen. Eine weitere Beeinflussung anzunehmen, erscheint uns unstatthaft, da beide in ihren Absichten weit auseinandergehen. Während nämlich Kaestner diese

Kritik nur mehr als ludum ingenii betrachtet, ergreift der überall nach Vertiefung des subjektiven Urteils und nach Feststellung allgemein gültiger ästhetischer Grundsätze strebende Schlegel auch diese Gelegenheit, um im Gegensatze zu den hervorgehobenen Mängeln und Ungeheuerlichkeiten des 'Herodes' sehr bedeutende ästhetische Anschauungen zu entwickeln. Indem er die in der vorhergehenden Abhandlung so gründlich erläuterte Frage über das Vergnügen, oder, wie Klaj sagt, über 'das Belusten', das ein Kunstwerk in uns erwecken soll, mit einem Witze zur Seite schiebt (32, 33 f.), erörtert er eingehender den Grundsatz der Einheit des Ortes im Drama.

Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts genoss dieser in der gelehrten und gelehrt dichtenden Welt eine Achtung, als wenn ihn Aristoteles oder mindestens Horaz aufgestellt hätte. Doch hatte Aubignac schon im J. 1657 in seiner auch für weitere Kreise berechneten 'Pratique du Théatre' darauf hingewiesen, dass Aristoteles in den auf uns überkommenen Schriften nirgends dessen Erwähnung gethan, aber hinzufügt: 'j'estime qu'il l'a negligé, à cause que cette règle étoit trop connuë de son temps'; ebensowenig hat P. Corneille Anstand genommen, dasselbe drei Jahre später im 'Discours des trois unités'[1]) mit folgenden Worten zu bestätigen: 'Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures.' In Wahrheit war es aber unseres Wissens zuerst Castelvetro, der diesen für das ganze 'regelmässige' Drama Europas so folgenschweren Grundsatz aufgestellt hat, und zwar im J. 1570 im Kommentar zu seiner Übersetzung der Aristotelischen

[1]) Ausgabe v. Marty-Leveaux Bd. I. Paris 1862. S. 117.

Poetik[1]). Von nun an beherrscht und beengt derselbe die dramatischen Schöpfungen Frankreichs durch mehr als 200 Jahre, bis endlich die Romantik, gestützt auf ein lebendigeres Verständnis Shakespeares, auch hier gründlich aufräumte[2]).

Dieses Princip, unter dessen drückendem Joche höchstens ein historisches Intriguenstück, nie aber ein weltbewegendes historisches Drama entstehen konnte, zwingt auch Corneille auf Mittel und Auswege zu sinnen, die unter scheinbarer Beibehaltung desselben doch eine freiere Entwicklung der Handlung ermöglichen sollten. Er macht verschiedene Vorschläge; er versucht es, auch auf die Gefahr hin ein Ketzer genannt zu werden[3]), dieser Regel, die er ja sonst gutheisst, einen möglichst dehnbaren Charakter zu geben; ja, er behauptet, im Notfalle würde eine Handlung, die in den Mauern einer Stadt, wenn auch an verschiedenen Orten derselben, vorgeht, den Anforderungen dieser Regel noch gerecht werden. Bei Handlungen jedoch, für deren vollständige Entwicklung zwei verschiedene Orte vollkommen hinreichen, empfiehlt er folgende Ausflucht, die für Schlegels Theorie und Praxis nicht ohne Belang ist: 'Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrois qu'on fît deux choses: l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre; l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont

---

[1]) Vgl. darüber H. Breitinger, Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève 1879, und Herrigs Archiv 59, 475ff. und 63, 127ff.

[2]) Sehr viel haben auch zu dieser Umwälzung die Schriften der Madame de Staël und die Übersetzung von A. W. Schlegels Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur beigetragen.

[3]) a. a. O. S. 122. Voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies, touchant les principaux points de l'art.

compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aideroit à tromper l'auditeur, qui ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevroit pas.' (!)[1]) Noch deutlicher spricht er seine Ansicht in folgender Stelle aus: 'Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrois, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne seroit ni l'appartement de Cléopatre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine, ou de Pulchérie, dans Héraclius; mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerois deux priviléges: l'un, que chacun de ceux qui y parleroient fût présumé y parler avec le même secret que s'il étoit dans sa chambre; l'autre qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes'[2]).

Wenn wir uns nun diese Worte Corneilles bei dem von Schlegel für die deutsche Bühne gemachten Vorschlage (37,13 ff.) vor Augen halten, so können wir auch nicht mehr über die litterarische Abstammung desselben im Zweifel sein. In jenen Jahren gab in solchen Fragen für Schlegel eine Autorität wie Corneille noch begreiflicherweise den Ausschlag. Auch müssen wir nicht vergessen, dass er damals noch mit halber Seele wenigstens einer Schule angehörte, die ihren ganzen Stolz darein setzte, mechanische, im Grunde unerreichbare Kunstregeln möglichst zu verwirklichen, und deren Oberhaupt[3]) unzählige Male diese Einheit als eine der heiligsten

[1]) a. a. O. S. 120.
[2]) a. a. O. S. 121.
[3]) Bemerkenswert ist Gottscheds melancholisch angehauchte Schlussbemerkung im Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten, Leipzig 1754, S. 218: 'Es ist wahr, dass die Opern,

Kunstregeln aufs eindringlichste anempfahl. Welche Wandlung in Schlegels Ansichten gerade in dieser Frage vor sich gegangen, werden wir aus den 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' ersehen.

In zwei anderen Punkten zeigt er dagegen schon freiere Anschauungen. Nachdem er sich über Klajs Art die Vorgänge auf der Bühne durch Prosareden zu erläutern, lustig gemacht hatte, nimmt er die Monologe und die a parte gegen die Angriffe 'der Kunstrichter' in Schutz. Unter diesen Kunstrichtern ist niemand anderer zu verstehen, als der Erfinder dieses technischen Ausdruckes, der auch von Gottsched anerkannte la Mesnardière und Hedelin Abbé d'Aubignac; beide äussern sich ziemlich übereinstimmend dahin[1]), dass dieser Kunstgriff, da er der Wahrscheinlichkeit widerspricht, nur ausnahmsweise zulässig sei. Übrigens scheint Schlegel folgende Stelle Remond St. Mards[2]) vorgeschwebt zu haben: 'Combien de fois l'imitation n'y est-elle pas violentée (in der Tragödie und im Lustspiel)? Que dites-vous des Monologues? Les trouvez-vous bien de la nature? Et ces à parte, qui entendus exactement par le Parterre sont censés ne l'être point de ceux à côté de qui l'on est: tout cela est-il bien dans la vraisemblance?'

Viel bedeutender sind Schlegels feine Bemerkungen über das prosodische Element im Drama. Sie wenden

---

die pantomimischen, und brittischen Bühnen diese Regel [der Einheiten] sehr aus den Augen setzen. Allein die Stimme der Vernunft und Natur widerspricht diesen Misbräuchen herzhaft, und überlaut. Vielleicht wird sie noch einmal in glücklichern Zeiten mehr Gehör finden: so wie sie es vormals in Athen und Rom gefunden hat!'

[1]) Poëtique Paris 1640, Cap. VI, S. 267 u. Hedelins Pratique du théatre. Cap. VIII u. IX. Dieselbe Ansicht hat auch Bodmers Freund, Graf Conti di Calepio, (Paragone della poesia d'Italia con quella di Francia. In Zurigo 1732, S. 75) ausgesprochen. Vgl. auch Borinski, a. a. O. S. 216 u. 365.

[2]) Oeuvres 5, 157.

sich — was bis jetzt übersehen worden — gegen Straube und bilden einen weiteren, wenn auch nicht den letzten Nachtrag zu seinen Äusserungen 'über die Comödie in Versen'. Schlegels Gegner hatte schon in seiner ersten Schrift im Hinweise auf den angeblich trochäischen Typus jeder erregteren Rede in der deutschen Sprache behauptet[1]), 'dass der Reim und die beständige Reihe von jambischen Füssen dem lebhaften Ausdrucke des Affectes hinderlich sei.' Da aber Schlegel in seinem 'Schreiben' die gegenteilige Meinung vertrat (29,5 ff.), sah sich Straube genötigt, seine Behauptung durch gewichtigere Gründe zu unterstützen. So berief er sich erstens auf die Griechen und 'Lateiner'; 'diese hätten wahrgenommen, dass in der künstlich ausgesuchten Verbindung von allerhand Füssen, welche sie Rhythmum hiessen, eine grosse Schönheit bestünde, und dass sich jede zu einem besondern Affecte sehr wohl schickte'[2]); und zweitens konnte er zur Unterstützung seiner Ansicht eine Äusserung des Isaac Vossius anführen[3]), in der es letzterer für absurd erklärt, alle in einem Drama vorkommenden Leidenschaften und Affekte durch dasselbe Versmass ausdrücken zu wollen. Daraufhin glaubt er sich berechtigt, folgende Fragen an Schlegel zu stellen: 'Ist meine Beschwerde nicht schon eine alte Klage? und ist sie nicht die billigste von der Welt? Haben nicht die Griechen bey allen Affecten ihr Sylbenmaass geändert? Wie haben sie denn thun können, als ob sie das nicht wüssten, da sie doch so lange bey ihnen in die Schule gegangen

[1]) CB. 6, 471.
[2]) CB. 7, 300.
[3]) CB. 7, 303. 'Huc accedit, quod cum in omni dramatum genere diversorum affectuum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tamen vitio hodierni comici et tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvuntur'. (De poematum cantu et viribus rhytmi. Oxford 1673. S. 79. Dies Werk wird auch von Pyra in der 'Fortsetzung des Erweises' usw. S. 39 citiert.)

sind?' Eine solche Auseinandersetzung, wie sie Schlegel in Beantwortung dieser Fragen, ohne den Gegner zu nennen, in die Kritik des Klajschen Werkes einfügte (46,1—47,8), ist ein glänzendes Zeugnis für die künstlerische Reife des jungen Dichters; die hier ausgesprochene Forderung einer einheitlichen festgeschlossenen Form konnte nur einem Geiste entspringen, der bereits tief in das Wesen der Dichtkunst eingedrungen war. Es hebt auch die Recension (Weisses?) des dritten Bandes seiner Werke in der 'Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften' mit Recht diese Stelle besonders hervor[1]): 'Eine wichtige Anmerkung ist diejenige, die der Verfasser über die Versarten in der Tragödie beyfüget. Die Kunstrichter haben sich bisher weniger als jemals über diesen Punkt vereinigen können. Herr Pr. S.s Urtheil wäre schon wichtig genug gewesen, diesen Streit entscheiden zu können.'

Aus den Schlussworten dieser Abhandlung (50,4 ff.) ersehen wir, dass Schlegel sich schon in so frühen Jahren über die unendliche Bedeutung der Form und der Technik klar geworden war und dass er es vortrefflich verstanden, die negative Kritik durch Hinweise auf die Notwendigkeit einer reineren, edleren Kunstform auch zu einer positiven Bedeutung zu erheben.

Die polemische Wendung gegen Straube ermöglicht auch eine genauere Datierung dieses Aufsatzes: die Stücke 25—28 der 'Beyträge zur critischen Historie' sind sämtlich im J. 1741 erschienen. Der Straubesche Aufsatz, gegen den Schlegel sich freilich in so rücksichtsvoller, nur dem Angegriffenen verständlicher Weise wendet, steht im 26. Stück; das nächste bringt die Kritik des Klajschen Dramas; es fällt somit die Abfassungszeit derselben genau in die Mitte des J. 1741.

Zeitlich kommt dieser Kritik 'Demokritus, ein Todtengespräche' am nächsten zu stehen.

---

[1]) 1, 36—54; die betreffende Stelle S. 38 f. Vgl. Sauer, J. W. v. Brawe. QF. 30, 144.

Wenn auch diese Gelegenheitsschrift stilistisch und inhaltlich hinter den vorausgehenden und folgenden Aufsätzen zurückbleiben dürfte, so ist sie immerhin beachtenswert als eine Art Einleitung zu den in der 'Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs' entwickelten Ansichten über die historische Tragödie, weil Schlegel hier seine Ansichten über die Beobachtung der historischen Trachten, Sitten, Gebräuche und Einrichtungen im Drama deutlich zu erkennen gegeben hat.

Dieses Gespräch erschien 1741 im Augusthefte der Schwabeschen Belustigungen. In demselben Jahre erlebte Regnards Demokrit auf der Leipziger Bühne einige Aufführungen; so meldet das Stück der Belustigungen vom Heumonat 1741 in der 'Nachricht von denen im vorigen Monate in Leipzig aufgeführten Schauspielen': 'Den 30. Juni wiederholten sie den Democrit, eine Comödie von dem Herrn Regnard, in deutsche Verse übersetzt'[1]). Gleichzeitig mit Schlegel hatte auch Straube, ebenfalls Mitarbeiter an den Belustigungen, in der uns bereits wohlbekannten 'Anderen Vertheidigung der nicht gereimten Comödie' ein abfälliges Urteil über den Demokrit gefällt. 'Der verheyrathete Philosoph, der Edelmann auf dem Lande und der lächerliche Demokrit . . . . können ihnen die traurige Erfahrung von dem schlechten Beyfalle der gereimten Comödien bestärken. Die Noth hat diesen dreymal auf unsern Schauplatz gebracht, und bey allem, was das Stück fehlerhaftes an sich hat, ist dieses ganz unerträglich gefallen, dass Strabo die gemeinsten Scherze in Reime gezwungen, und den niedern Witz in unsern Empfindungen noch viel mehr erniedriget hat'[2]); so wusste Straube auch hier ein Wort pro domo sua zu sagen. Es schwingt auch Schlegel über das wunderliche Erzeugnis Regnards die Geissel der Satire, doch da sein Spott nicht die Form, sondern lediglich den Inhalt trifft,

[1]) S. 96. Der Demokrit wurde dann 1741 nur noch einmal, am 4. Okt. gespielt (Belustigungen 1, 478).
[2]) CB. 7, 295.

so kann man diese Ausführungen ebenfalls als eine stille Einsprache gegen die Straubeschen Ansichten betrachten. Die Idee, diese Kritik in die Form eines Totengesprächs zu kleiden, scheint er weniger David Fassmanns weitverbreiteten, vielfach nachgeahmten und schliesslich verspotteten[1]) 'Entrevuen im Reiche der Todten', als vielmehr dem Boileau entnommen zu haben, der in dem 1664 erschienenen 'Dialogue de héros de roman' 'die Romanen, so zu seiner Zeit von Jedermann gelesen und bewundert wurden, lächerlich zu machen sucht'[2]). Solche Totengespräche haben den Vorzug, dass sie eine vielseitige Betrachtung einer Frage ermöglichen, doch wird eine Einigung der erdichteten Personen nur in den seltensten Fällen zuwege gebracht; schliesslich bekommt doch immer diejenige Recht, die als Sprachrohr für des Verfassers eigene Ansichten dient. In diesem Falle ist diese Rolle dem Aristophanes zugefallen, der mit vieler Geläufigkeit Ansichten über das historische Drama, die wir in viel entschiedenerer Fassung und bedeutenderem Zusammenhange in der 'Vergleichung' wiederfinden werden, entwickelt. Doch verdient hervorgehoben zu werden, dass Schlegel vom Dichter verlangt, er solle bei einer historischen Komödie mit derselben Treue und Genauigkeit verfahren und sich nicht mehr Freiheiten erlauben, als in einer historischen Tragödie.

Die Vorwürfe, mit denen Schlegel den Demokrit überhäuft, sind aber so ziemlich dieselben, die dieses Stück noch zu Lebzeiten des Verfassers († 1710) über sich ergehen lassen musste und auf die wir in allen Aus-

[1]) W. Creizenach, a. a. O. S. 10f. J. Adolf Schlegel zählte diese Totengespräche zur prosaischen Poesie. Vgl. dessen Batteux, Zweyte Auflage. S. 346.

[2]) Vgl. 'Freymüthige Nachrichten'. 3. Jahrg. 1746. S. 373 und Oeuvres de M. Boileau Despreaux. 1757. 2, 141—190. Man erinnere sich nur, wie Boileau über den verliebten Cyrus (S. 156—159) und über solche Anachronismen, wie das Madrigal der Tomyris (S. 161) und die billets-doux der Clelie (S. 165) spottet.

gaben und einschlägigen Werken hingewiesen werden[1]). Es scheint beinahe, als habe sich Schlegel, der ja für die Harlekinaden Le Noble's nur Worte des Lobes hatte (213,35), durch die frühere in dem Verse (Épitre X. 1695):

A Sanleque, à Regnard, à Bellocqu comparé

sich boshaft äussernde Abneigung Boileaus gegen Regnard zu dieser einseitigen Auffassung verleiten lassen[2]). In Hinsicht auf die Beobachtung der historischen Treue stellt Schlegel-Aristophanes den französischen Dichter mit scharfen Worten zur Rede (62,17—63,6). Wozu muss sich hier Aristophanes hergeben, auf dessen 'Sokrates' Regnard als auf die einzige ästhetische Rechtfertigung seines Demokrit hätte hinweisen können und der, wie Lessing so scharfsinnig bemerkt[3]), 'nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen wollte'. Und er fügt hinzu: 'Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war.' Letztere Worte passen so vollkommen auf den Demokrit,

[1]) Vgl. Histoire du théatre françois. Paris 1748. 14, 164 ff. Dictionnaire portatif des théatres. Paris 1754. S. 104. La Harpe Lycée. Paris An VII. 6, 35 f. Oeuvres complètes par M. A. Michiels. Paris 1854. 1, 516. M. H. Lucas Histoire philosophique et littéraire du théatre fr. Paris 1862. 1, 289. A. Du Casse Histoire anecdotique de l'ancien théatre en France. Paris 1864. 2, 168 und die Vorreden vor den zahlreichen Ausgaben bis 1789. In diesem Jahre erschien die später häufig wieder aufgelegte Ausgabe Garniers, in der Regnard gegen die Vorwürfe, auch gegen den, als habe er im Demokrit die Einheit des Ortes verletzt, verteidigt wird.

[2]) Voltaires lobende Äusserungen über Regnard wären für Schlegel gewiss zur Grundlage einer richtigeren Anschauung geworden; aber sie erschienen, abgesehen von der flüchtigen Bemerkung vor dem 'Enfant prodigue', nach 1741; so z. B. die (1737 datierten) 'Conseils à un journaliste' mit dem bekannten Satze 'qui ne se plait pas à Regnard, n'est pas digne d'admirer Molière' erst im Mercure 1744. Vgl. Beuchots Ausgabe 37, 367.

[3]) Hamb. Dram. 91. Stück vom 15. März 1768.

dass man versucht wäre zu glauben, Regnard habe bei Abfassung desselben den Sokrates des Aristophanes vor Augen gehabt. Gar ergötzlich ist es zu sehen, wie der attische Komödienschreiber den bedrängten Kollegen wegen der Ausserachtlassung der Einheit des Ortes herunterkanzelt (65, 22 ff.). Doch urteilte Schlegel wieder nicht ganz einseitig; so gesteht Aristophanes (57, 34), dass ihm Molière den 'Spieler' und den 'Träumer' [1]) gelobt habe, und bedauert am Schlusse des ganzen Totengesprächs (70, 8–12), dass Regnard so viele gute und lebhafte Einfälle an ein so fehlerhaftes Stück verschwendet habe.

Aus demselben Jahre 1741 besitzen wir von Gottsched ein Urteil über dieses Lustspiel, das mit dem Schlegelschen ziemlich übereinstimmt. In der Vorrede zum dritten Teile der Deutschen Schaubühne (S. XI), wo er Holbergs 'Bramarbas' und 'deutschen Franzosen' gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit verteidigt, bemerkt er: 'Diejenigen haben am wenigsten Ursache gehabt, die Wahrscheinlichkeit dieser Vorstellung zu tadeln, die den Demokrit Regnards ohne Aergerniss haben ansehen und aufführen können. Denn wer in dem alten Athen zu Demokrits Zeiten Könige, Hofleute, Glockenthürme, Fischbeinröcke und andre solche vortreffliche Dinge verdauen kann, der muss ja von der Wahrscheinlichkeit kein Wort sagen.'

Wir können uns des Eindruckes nicht erwehren, dass Schlegel in diesem Aufsatze sich nicht 'auf der Höhe der Situation' erhalten hat; er kannte die Forderungen eines 'gleichmässigen', wir möchten beinahe im Gegensatze zur Harlekinsposse sagen, eines ernsten Lustspiels

[1]) Vgl. über das Wort 'Träumer' Lessings Hamb. Dram. 28. Stück vom 4. Aug. 1767: 'Ich glaube schwerlich, dass unsere Grossväter den deutschen Titel (der Zerstreute) verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut seyn, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht.' S. auch W. Creizenach a. a. O. S. 37 u. Anm. 90.

recht wohl, allein er fehlte eben darin, dass er diesen Standpunkt bei der Beurteilung des Demokrit einnahm. Noch ein Schüler Gottscheds, diesmal ein echterer und treuerer denn Schlegel, hat seiner souveränen Verachtung Regnards Ausdruck gegeben; Christlob Mylius kam in einem echt Gottschedianischen Aufsatze 'Von der nöthigen Wahrscheinlichkeit bey Vorstellung der Schauspiele'[1]), bei Erwähnung dieses Lustspiels zu der Überzeugung, 'dass er sich bei Vorstellung desselben leicht des Lachens enthalten könnte, wenn ihm die Personen in ihren neumodischen Kleidern und ihren mehr als französisch galanten Complimenten nicht so viel auslachenswürdiges zeigten'[2]). Da urteilt doch Lessing vierundzwanzig Jahre später ganz anders[3]): 'Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Dass die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten seyn müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus, und setze bloss erdichtete Namen dafür.'

Vielleicht urteilen auch wir viel zu streng über Schlegel. Wer weiss, was ihn gehindert haben mag, sich ganz auszusprechen? Hat man nicht das Gefühl, als ob er vielleicht, unter anderen Umständen und an einem anderen Orte auch Shakespeare gegenüber etwas mehr, als nur ein halblatenter Bewunderer geworden wäre?

[1]) CB. 8, 297—322. 30. Stück v. J. 1743. Der vollständige Titel lautet: 'Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Dass die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.'

[2]) a. a. O. S. 312.

[3]) Hamb. Dram. 17. St. vom 26. Juni 1767.

Aus seinen späteren Jahren besitzen wir eine Äusserung, aus der wir ersehen, dass es ihm im Grunde genommen weder an Verständnis noch an Empfänglichkeit für das satirische und burleske Element dieses Stückes gefehlt hat. In dem sehr ausführlichen Schreiben an Bodmer vom 18. September 1747, worin er ihm den äusserst geistreich angelegten Plan zum 'Gärtnerkönig' mitteilt, sagt er: 'Es kann nach meinen Gedanken doch eine ganz gute Materie zu einer Comödie von der Art seyn, wie der Amphitruo ist, oder wie der Democritus des Regnard seyn sollte'[1]).

Hier finden wir auch die ersten, noch sehr bescheidenen praktischen Belege für die so eifrig verteidigte gereimte Komödie. Die Stellen (52,7. 66,5.26 und 67,4) nämlich, die unser Schlegel den Regnard aus seiner Komödie anführen lässt, sind, so weit wir ermitteln konnten, von ihm selbst übertragen, während die von Straube getadelte Übersetzung wahrscheinlich mit der H. G. Kochs später in Wien im Druck erschienenen identisch ist[2]). Gegen diese sticht die Schlegelsche unendlich vorteilhaft ab. Man vergleiche nur die ersten zwölf Verse dieses Lustspiels, wie sie Schlegel wiedergiebt (66,5 ff.), mit den folgenden, der Kochschen Übersetzung entnommenen:

'Verwünscht sei doch der Tag, da ich die Grille fing
Und zur Philosophie als Jung in Dienste ging!
Ich habe die zwey Jahr, da ich allhier gesessen,
Ein schlechtes Kleid, schlecht Bett, warm Trinken, kaltes Essen.
Ich bin beym Demokrit in dieser Wüsteney,
Da steht der Umgang mir mit allen Bären frey.
Mit einem klugen Geist, als ich, kömmt diess Geschlechte,
Diess ungezogne Volk im Umgang nicht zurechte.
Zumal wenn ich gedenk an dieses Rabenvieh,
Das ich zur Frau gehabt, der Himmel tröste sie!
Ich halte sie für todt, das muss seyn, wie man spüret;
Der Teufel hätte sie sonst längstens hergeführet.'

[1]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 52.

[2]) Democrit Ein Lustspiel Aus dem französischen des Herrn Regnard übersetzt von H. G. Koch. Auf der kaiserl. königl. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführet 1763. Wien, zu finden bey Paul Krauss, nächst der kaiserl. königl. Burg.

Eine andere kleine Übersetzungsprobe einiger Verse aus dem damals häufig aufgeführten 'verheuratheten Philosophen' des Destouches, die Schlegel in 'den jungen Herrn' aufnahm, gehört ebenfalls dem J. 1741 an[1]).

Gleichzeitig erweiterte sich auch sein litterarischer Gesichtskreis. Nachdem er in den ersten zwei Jahren seiner schriftstellerischen Thätigkeit sich eingehend mit dem antiken Drama bekannt gemacht und zugleich eine ungeheuere Stoffmasse aus der poetischen und theoretischen Litteratur der französischen Spätrenaissance geistig verarbeitet hatte, zieht er nun auch die englische Litteratur in den Kreis seiner Betrachtungen.

In Schlegels 'Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs' fällt Deutschland das erste bedeutende Urteil über den grossen Tragiker, dessen Einfluss auf seine Litteratur ein so unermesslicher werden sollte.

Es ist nicht unmöglich, dass der junge Schriftsteller, angeregt von Gottscheds schon damals eifrig betriebenen Untersuchungen über das ältere deutsche Drama und vielleicht sogar von letzterem dazu aufgefordert, die wichtigeren dramatischen Erzeugnisse Deutschlands zu besprechen beabsichtigte und auf die Kritik von Klajs Herodes einen Aufsatz über Gryphius folgen lassen wollte, zumal dieser Dichter neben Opitz unter allen älteren deutschen Dichtern zu den in Gottscheds Lehrbüchern und Zeitschriften am häufigsten genannten gehört[2]). Zur selben Zeit erschien die erste Verdeutschung eines Shakespeareschen Stückes als 'Versuch einer ge-

[1]) Werke 3, 393f.

[2]) So berichtet Gottsched in der Vorrede zu seinem Cato (Joh. Crüger, Gottsched und die Schweizer 43,29 ff.), er habe den Prinzipal 'der privilegirten dressdenischen Hofcomödianten' befragt, 'warum man Andr. Gryphii Trauerspiele, ingleichen seinen Horribilicribrifax nicht aufführete.' Noch im J. 1723 wurde die Geschichte Leonis Arminii, wahrscheinlich eine Überarbeitung des Gryphschen Dramas, auf dem Gymnasium zu Rudolstadt aufgeführt. Vgl. Anemüller, 'Dramatische Aufführungen in Schwarzburg-Rudolstädtischen Schulen.' 1882. S. 37.

bundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Wercke des Shakespear. Berlin, bey Ambrosius Haude. 1741.' Übersetzer war der spätere preussische Staatsminister Kaspar Wilhelm von Borck (1704—1747), und während er in London den Gesandtschaftsposten bekleidete, ist diese verdienstliche Arbeit 'aus seiner müssigen Feder geflossen'[1]). Wenn wir davon absehen wollen, dass sie in Alexandrinern ausgeführt ist und somit als eine wortgetreue Wiedergabe des Originals nicht angesehen werden kann, so können wir dem Verfasser für das Geschick, mit dem er die überaus schwere Urschrift in eine widerstrebende Form und eine unfertige Sprache zu bringen verstanden, unsere Anerkennung nicht versagen[2]).

In dem auf diese Weise ihm nahe gebrachten Shakespeareschen Drama fand Schlegel grösstenteils dasjenige verwirklicht, was er gelegentlich seiner Erörterungen über das antike Drama als den grössten Vorzug des Trauer-

---

[1]) Vgl. Koberstein a. a. O. 3[5], 419, wo auch die Litteratur über Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland angegeben ist. In der geistvollen satyrisch geschriebenen Vorrede heisst es weiter: Die Uebersetzung 'erscheinet nun nacket und bloss, ohne Beschirmung und ohne Vertheydigung. Ein jeder mag davon urtheilen, was ihm beliebt. . . . . Er (der Verfasser) verstehet nicht die Gesetze der Schau-Bühne, und will deshalb zur Entschuldigung dieses Trauer-Spiels bey keinem Menschen nur ein eintziges gutes Wort verlieren usw. Cölln, 30. Mai 1741.' Herausgeber dieser Übersetzung war nach Waniek (Pyra S. 100) der bekannte Moralist J. F. Lamprecht (vgl. Allg. D. Biogr. 17, 582f.), mit dem Schlegel auf der Reise nach Kopenhagen zu Beginn des J. 1743 in Berlin Bekanntschaft machte (Werke 5, XXX).

[2]) Vgl. das gerechte Urteil M. Kochs in seiner Einleitung zu Shakespeares Caesar in Cottas Weltbibliothek 9, 147, und Joh. Crüger a. a. O. S. LXXX. Siehe auch Hagedorns Brief an Bodmer v. 18. April 1748 (Briefe an Bodmer S. 70). Der von Schlegel (72,18) gerügte Ausdruck Bärnheuter steht dort S. 47. 'Das thun die Götter nur Bernhäuter zu beschämen', für (2, 2, 41) 'The gods do this in shame of cowardice'.

spiels bezeichnet hatte — grossartig angelegte und ausgeführte Charaktere.

So will es uns scheinen, als ob diese 'Vergleichung Shakespears und Gryphs' aus zwei selbständigen Plänen entstanden sei. Gleichwie Gryphius und der grosse Brite zwei nicht mit demselben Masse messbare Grössen sind, so glauben wir auch diese Abhandlung aus zwei ungleichartigen Elementen zusammengesetzt: aus einem historisch-kritischen, der Beurteilung des Gryphschen Leo Armenius und einem dramaturgisch-ästhetischen, dem Eindringen in die Vorzüge des Julius Caesar. Was ihn aber auch immer bewogen haben mochte, das deutsche Drama zum Vergleiche heranzuziehen, so können wir darauf kein besonderes Gewicht legen. Jedenfalls war dies der beste Weg, dem gebildeten Leserkreise der 'Beyträge zur critischen Historie' das fremdartige englische Werk durch den Vergleich mit dem deutschen Trauerspiele näher zu bringen und wir müssen zugeben, dass er sich kein entsprechenderes aussuchen konnte. Wir wollen nun zuerst seine Ansichten über Shakespeare in Zusammenhang mit den bis jetzt entwickelten Ideen zu bringen suchen.

Schlegel, der schon vor Erscheinen der Borckschen Übersetzung eine genauere Kenntnis des älteren englischen Dramas (78,19 f.) besass, brauchte sich in seinem Urteile durchaus nicht bloss nach den Worten des Spectators oder etwa nach Voltaires in Vorreden (19,33) und Discours verstreuten Anmerkungen zu richten. Die Gottschedsche Schule dagegen kannte und anerkannte es nur insoweit es unmittelbar unter dem Einflusse des klassischen Dramas Frankreichs entstanden war; daher stammt auch die wesentlich verschiedene Aufnahme, die Gottsched und Schlegel der Borckschen Übersetzung zuteil werden liessen.

'Die elendeste Haupt- und Staatsaction unsrer gemeinen Comödianten', urteilt Gottsched[1]), 'ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schau-

[1]) CB. 7, 516. 27. Stück v. J. 1741.

bühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Schakespears ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmassgeblich, bessere Urschriften zu wählen, womit er unsre Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe giebt: sonst wird ihm Deutschland keinen grössern Dank dafür wissen, als unsern Comödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen worden.' Aus dem rücksichtslosen und groben Tone dieser Recension spricht, glauben wir, nicht allein die Befürchtung, das deutsche Drama würde durch die Nachahmung solcher Erzeugnisse der alten Verwilderung, aus der es Gottsched thatsächlich herausgerissen hatte, wieder anheimfallen; seitdem Milton in seinem Leben eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hatte, mussten ihn von vornherein alle unbekannte Grössen Englands unheimlich berühren und das im vorhergehenden Jahre von Bodmer dem Dichter 'Saspar' wenn auch in so bescheidenem Masse zuerkannte Lob konnte er sich in keinem Sinne als gutes Omen deuten.

Letzterer hatte nämlich in der Vorrede zu der Schrift 'von dem Wunderbaren in der Poesie' die Gründe angegeben, warum Miltons Schönheiten so wenig noch unter den Deutschen geschätzt würden und sagte: 'Sie [die Deutschen] sind noch in dem Zustand, in welchem die Engelländer viele Jahre gestanden, eh ihnen geschickte Kunstrichter die Schönheiten in Miltons Gedichte nach und nach wahrzunehmen gegeben und sie damit bekannt gemacht hatten, ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar[1]) und andern den Geschmack zu diesem höhern

[1]) Koberstein hatte aus der Schreibung des Namens den Schluss ziehen zu können geglaubt (Vermischte Aufsätze S. 173, und Shakespeare-Jahrbuch 1, 3), dass Bodmer von dem grossen Tragiker so gut wie gar nichts wusste. Wie richtig Karl Elze (Shakespeare-Jahrbuch 1, 340) geurteilt hat, dass 'Saspar' nur eine damals beliebte Germanisierung des Namens sei und

und feinern Ergetzen zu schärfen eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist.'

Die Annahme, dass sich Schlegel schon vor Erscheinen der Borckschen Übersetzung mit Shakespeare beschäftigt hatte, wird desto wahrscheinlicher, wenn wir bedenken, dass Schlegel seinen Aufsatz ebenfalls schon im J. 1741 und zwar im 28., gleich auf die Gottschedsche Anzeige folgenden Stücke der 'Beyträge' erscheinen liess. Es ist wohl schwer anzunehmen, dass er in so kurzer Zeit mit dem Urteile über einen ihm ganz fremden Dichter fertig geworden wäre. In demselben Jahre war auch die deutsche Übersetzung des Spectators von der Hand der geschickten Freundin bis zum sechsten Teile gediehen. Auch hatte Riccoboni in seinen 1738 erschienenen 'Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe' (S. 156—178) ausführlichere Inhaltsangaben der bedeutendsten Shakespeareschen Dramen gebracht. Ausserdem konnte sich Schlegel aus den ersten drei Akten des im J. 1736 erschienenen Voltaireschen Dramas 'La mort de César' immerhin einen Begriff von dem englischen Originale machen. Für die Hochachtung, die Schlegel den litterarischen Urteilen der bedeutendsten aller englischen Wochenschriften entgegenbrachte, sprechen seine eigenen Worte (77,85 ff.). Folgende Stellen scheinen besonders auf die Entstehung seiner fortschrittlichen Ansichten über Shakespeare eingewirkt zu haben. Im 42. Stück sagt der Spectator[1]): 'Ein guter Poet wird dem Leser einen weit besseren Begriff von einer Armee oder Schlacht in einer Beschreibung geben, als wenn er sie wirklich

---

nichts gegen Bodmers Kenntnis beweise, dafür haben wir einen interessanten Beweis aus den 'Streitschriften' (Stück 3, S. 79). Der Verfasser des betreffenden Aufsatzes macht darauf aufmerksam, wie viel Milton für seinen Wortschatz aus alten Werken geschöpft habe und sagt: 'er bemächtigte sich solcher (alten Worte) in Spensers, Fletchers und Sakspers Schriften.'

[1]) Zweite verbesserte Auflage, Leipzig 1750. 1, 203.

Anschauung, wo einen richtigeren Begriff vom historischen Drama gewinnen können? Die antike Welt bot ihm ja keinen Anhaltspunkt, und vom französischen Drama konnte er ebenfalls nicht viel lernen. Dieses hielt ja erstens nur zeitlich und örtlich weit entfernte Stoffe für zulässig, wodurch das Publikum an und für sich schon ausser Stand gesetzt wurde, über die richtige Zeichnung und die historische Treue der tragischen Charaktere sich ein Urteil zu bilden, und zweitens strebten diese Dichter weniger darnach, historische Individualitäten, als mehr allgemeine Typen, einen Tyrannen, einen Verräter, einen Helden u. s. w. unter irgend einem historischen Namen auf die Bühne zu bringen; ja man fand in Frankreich so wenig Geschmack an Stücken, deren Stoff der neueren Geschichte entnommen war, dass nach dem Zeugnisse Du Bos'[1]), mit Ausnahme des 'Bajazet' und des 'Comte d'Essex', alle Dramen, die in den verflossenen zwei Jahrhunderten spielten, durchfielen.

So blieb denn Schlegel nichts anderes übrig, als auf die Nachahmungstheorie zurückzugreifen, die sich ihm schon oft, zwar nicht als kühn unternehmende, aber als desto verlässlichere Führerin erwiesen hatte. Indem er stillschweigend annimmt, dass der Leser mit seiner Theorie von der Entstehung des Vergnügens aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit bekannt und einverstanden ist, wendet er dieselbe auf die Darstellung historischer Ereignisse und Personen im Drama an (83,14–25). Bis hieher betrachtet, unterscheiden sich anscheinend die Schlegelschen Ansichten nicht viel von demjenigen, was Gottsched in Hinsicht auf die Darstellung historischer Charaktere im Epos sowohl[2]), als im Drama[3]) sagt; letztere Stelle ist besonders bemerkenswert: 'Ein Poet muss die Personen, die aus der Historie schon bekannt sind, genau bey dem

[1]) a. a. O. 1, 153.
[2]) CD.[3]. Des II. Theils IX. Cap. § 36. 37. S. 698.
[3]) CD.[3]. Des II. Theils X. Cap. § 20. 21. S. 718.

Charaktere lassen, den man von ihnen längst gewohnt ist'; beinahe scheint es, als ob beide die Horazische Mahnung

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes.

auch für das historische Drama als Grundlage angenommen hätten. In einem anderen Ausspruch über das Verhältnis der Poesie zur Geschichte zeigt sich Gottsched wieder ganz in den Banden seiner Zuträglichkeitstheorie. In den Anmerkungen zu 'Des berühmten Johann le Clerk Gedanken über die Poeten und Poesie an sich selbst'[1]) — denn Gottsched müssen wir wohl nach den so frühzeitigen Ausfällen gegen die Schweizer[2]) für den Verfasser dieser Anmerkungen[3]) halten — heisst es: 'Der Zweck der Poesie ist nicht eine Historie zu erzählen, wie sie vorgefallen ist. Das mögen die Geschichtschreiber thun; ein Poet aber hat nicht die historische, sondern die moralische Wahrheit zum Zwecke. Homer erzählt freylich vom trojanischen Kriege ein vieles ganz anders, als es vorgegangen ist: Allein was ist daran gelegen? da er uns auch durch seine Erdichtungen die Wahrheit lehrt: dass die Uneinigkeit der Häupter eines Volkes sehr verderblich sey. Diese Wahrheit aber hat er nicht verderbet, sondern durch seine Fabeln in das schönste Licht gesetzt. Die Tragödienschreiber machen es eben so.' Diese Gleichstellung des Epos und des Dramas gegenüber der Geschichte ist um so auffallender, als gerade auf diesem Punkte Abbé d'Aubignac zwischen beiden Dichtungs-

[1]) CB. 6, 531—588. Stück 24 v. J. 1740.

[2]) So z. B. S. 591: 'Manche Critici haben sich in den Homer verliebt: nun ist alles wunderschön, was er macht, und sie werden böse, wenn man ihm den geringsten Fehler vorrückt. . . . . Eben so eine sehr abgöttische Hochachtung gegen den Milton fangen itzt einige Engländer an zu zeigen; ja man will uns gar in Deutschland dazu bereden.'

[3]) CB. 6, 588—600. Die betreffende Stelle S. 588.

arten eine strenge Grenze gezogen sehen will[1]): 'L'Épopée accroît tous les évenemens par de grandes fictions, où la verité est comme abîmée; et le Théatre doit tout restituer en état de vraisemblance et d'agrément.' Erst wenn wir die zwei bedeutenden Urteile Schlegels 'über die selbst gemachten Helden' zum Vergleiche heranziehen (83,32—84,6 u. 87,39—88,11), werden wir den grossen Unterschied zwischen seinen Ansichten und denen Gottscheds gewahr. Nachdem letzterer nämlich in der oben angezogenen Stelle die Beobachtung der historischen Treue so angelegentlich empfohlen hatte, sagt er[2]): 'Ein anders ist es, wenn man ganz neue Personen dichtet. Diese kann man zwar machen, wie man selber will, und wie die Fabel es erfordert.' Da aber nach Gottsched die Fabel und die ganze Handlung nur zur Einkleidung irgend eines moralischen Satzes[3]) dienen sollen und er ausdrücklich im folgenden Paragraphe sagt, dass nur die Hauptpersonen Charaktere haben müssen, so können wir uns vorstellen, wie enggezogen er sich den Kreis dieser 'ganz neuen Personen' dachte. — Bei der Prüfung der

---

[1]) a. a. O. S. 59.

[2]) CD.[3] Des II. Theils X. Cap. § 21. S. 718.

[3]) So fragt er (CD.[3] S. 160 ff. Cap. IV, § 20): 'Wie greift man indessen die Sache an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet ein Gedichte oder eine Fabel zu machen?' In § 21 erfolgt die Antwort: 'Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt ... Dieses ist der erste Entwurf einer poetisch-moralischen Fabel. Die Handlung, die darinn steckt, hat die folgenden vier Eigenschaften. 1) Ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darinn verborgen liegt. Und so muss eben der Grund aller guten Fabeln [also auch der dramatischen, wie es aus §§ 23—25 hervorgeht] beschaffen seyn, sie mögen Namen haben, wie sie wollen.'

verschiedenen Wege, auf denen man einen historischen Helden in Hinsicht auf die Wahrscheinlichkeit einführen könne, kommt Schlegel zu der Überzeugung, dass derjenige Dichter, der die historischen Charaktere auf eigene Art entwirft, der 'seine Menschen selbst macht', leicht unwahrscheinlich werde, der andere, der die historischen Helden mit der schon bestehenden Tradition ganz unähnlich schafft, es schon sei; wer aber den dritten Weg wähle (d. h. wer treu nach dem Original kopiere), sei sicher, es nicht leicht zu werden (84,12 ff.).

Für das warme Interesse, das Schlegel den Werken des englischen Dramatikers entgegenbrachte, spricht auch die Thatsache, dass Johann Heinrich, unter seinen Papieren Übersetzungen einzelner Scenen 'aus dem Shakespear, Maffei und Metastasio' vorfand, 'welchen aber', seiner Meinung nach, 'ob sie gleich an sich für gute Übersetzungen gelten können, kein Platz in dieser Sammlung zu gehören schien'[1]). Dieses harte Urteil bedauern wir lebhaft und hoffen, dass der glückliche Zufall sie noch wird zum Vorschein kommen lassen. Sollten sie derselben Zeit wie diese Abhandlung angehören, so erlaubt uns die Übersetzung der Rede des Antonius, die Schlegel (76,25) 'teils etwas genauer, teils etwas deutscher' wiederzugeben sich bestrebte, auch auf jene Versuche einen Schluss zu ziehen. Genauer ist sie, denn sie stimmt in der Verszahl mit dem Original überein, auch versteht es Schlegel noch besser als v. Borck, Shakespeares markige Worte in die widerstrebende Form des Alexandriners hineinzuzwängen[2]). Hätte er sich aber schon hier zur Wahl eines reimlosen Metrums entschlossen, so wäre diese Probe noch um vieles 'deutscher' geworden. Dabei lässt sich die Absicht, die ihm etwa anstössig oder schwülstig erscheinenden Ausdrücke

[1]) Werke 4, 274; vgl. auch Kobersteins 'Vermischte Aufsätze' S. 180, Anm.

[2]) Die Gottschedin hat im 'Zuschauer' einige Verse Shakespeares nicht gerade übel in Alexandrinern wiedergegeben.

und Wendungen zu mildern, nicht verkennen. So giebt er z. B. das 'quarter'd with the hands of war' (3, 1, 268) nicht wie v. Borck mit 'Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden', sondern sagt: 'Wenn ihr (der Mutter) des Krieges Arm den letzten Sohn erstickt'; und anstatt (3, 1, 273) 'let slip the dogs of war' wörtlich zu übersetzen, sagt er: 'Und Krieg und Furien heisst er entfesselt wüten', was v. Borck richtiger mit: 'Er hetzt die Kriegeshund auf unsre Grenzen an', wiedergiebt; besonders fällt dies auf in der Übersetzung der Schlussverse:

That this foul deed shall smell above the earth
With carrion men, groaning for burial (3, 1, 274f.).

v. Borck: Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet
Mit stinkend Menschenaas, was nach Begräbniss brüllet.

J. E. Schlegel: Bis dieser freche Mord, so weit die Erde geht
In Menschenaase stinkt, das um Begräbniss fleht.

Sonst finden wir nur einmal noch den Namen Shakespeares in den Schlegelschen Werken und da nur beiläufig erwähnt. Im 35. Stück des 'Fremden' vom 7. Dezember 1745, wo er dem Saxo Grammaticus folgend, berühmte Beispiele von Redlichkeit und Verschlagenheit aus der Sagengeschichte Dänemarks erzählt, erwähnt er auch Hamlets, 'des Ulysses im Norden', und bemerkt dazu in der Fussnote: 'Man sehe von Hamleth oder Amleth, dessen List und Tapferkeit durch den Shakespear noch bekannter geworden, den Saxo im 3. und 4. Bande.'[1])

Es erübrigt noch ein Wort von dem Urteile Schlegels über das Gryphsche Drama zu sagen[2]). Er hatte auf

[1]) Was Hettner (a. a. O. S. 394) zur Behauptung berechtigte, dass 'mit zunehmender Reife in Schlegel die Erkenntniss und Werthschätzung Shakespeares immer bewusster und klarer' wurde, ist uns nicht ersichtlich.

[2]) Mit Recht hat Werner Söderhjelm (Om J. E. Schlegel, särskildt som lustspeldiktare. Helsingfors 1884. S. 121. Anm. 20) Petersens scharfes Urteil: (heller ikke vidnede det for hans gode smag, at han kunde falde paa att sammenstille S. med G.) zurückgewiesen.

viele Mängel hingewiesen, die 'Leo Armenius' mit 'Julius Caesar' gemein hätte; so wusste er Beispiele von schwülstiger Ausdrucksweise, allzu gehäuften und hochgetriebenen Gleichnissen, niedrigen Worten, gekünstelten Affekten und 'weitgesuchten Gedanken' anzuführen (91,27 ff., 98,15—95,8)[1]). Doch näherte er sich in seiner Ansicht über dies deutsche Drama mehr dem wohlwollenden Urteile Gottscheds, als dem abfälligen Breitingers, welcher meinte[2]), dass die Personen der Gryphschen Dramen nur soviel von denen der Lohensteinschen voraus hätten, dass sie in einer menschlicheren Sprache reden; 'und damit ich die Erfindung und Einrichtung der Tragödien dieses Poëten mit Stillschweigen übergehe, will ich nur sagen, dass er die Gemüthes-Bewegungen, die Sprache, den Gang und Lauf derselben, ihr wahres Mass eben so wenig gekannt habe, als Lohenstein, und eben so frostig behandle. Beyde bewegen uns zwar zum Mitleiden, . . . es ist [aber] ein eckelhaftes und kein angenehmes Mitleiden. . . . Ob wir bey ihnen irgend ein bequemes Gleichniss, das am rechten Orte stehet, anträfen, so müssen wirs mehr dem blinden Glücks-Fall als der Wahl des Verfassers zuschreiben.' Besonders mit Rücksicht auf den 'Leo Armenius', dessen Gleichnisse er nur mit grosser Zurückhaltung billigt, kommt er zur Ansicht[3]), dass in Gryphs dramatischen Charakteren ebensowenig Leidenschaft als Wahrscheinlichkeit wahrzunehmen sei. 'Wir mercken bald, dass man uns nicht auf den Schau-Platz, sondern in die Schule eines Sophisten und Declamators geführt hat.'

---

[1]) Schlegel citiert nach der dritten Ausgabe: 'Freuden und Trauerspiele auch Oden und Sonette. Breslau. 1633.' oder vielleicht auch nach der vierten mit der dritten übereinstimmenden von Christian Gryphius besorgten Ausgabe vom J. 1698. Vgl. die Ausgabe H. Palms S. 9. (162. Band der Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart.)

[2]) Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Zürich, Orell et Comp. 1740. S. 222f.

[3]) a. a. O. S. 232f.

Ein sehr gerechtes Urteil fällte über Schlegels Ansichten der Recensent des 8. Bandes seiner Werke[1]): 'Der Herr Verfasser thut unserm alten A. Gryph die Ehre an, eine Vergleichung zwischen ihm und Shakspear anzustellen. Der Vortheil ist unstreitig auf des letztern Seite, und niemand wird itzt leicht dem Verfasser widersprechen, wenn er sagt 'dass bey dem Shakspear überall eine tiefere Erkenntniss des Menschen, als bey Gryph hervor zu leuchten scheine.' Inzwischen verdient der letztere immer unter unsern alten Tragödienschreibern eine der ersten Stellen, und wir würden vielleicht weiter seyn, wenn unsre witzigen Vorfahren den Spuren dieses braven Mannes nachgegangen wären'.

Die grosse Bedeutung dieser 'Vergleichung' beruht demnach auf folgenden Ergebnissen. Erstens findet er in der Shakespeareschen Tragödie denselben grossen Vorzug einer kühnen, grossartigen Charakterzeichnung verwirklicht, den er zwei Jahre früher beim antiken Drama mit so beredten Worten hervorgehoben hatte; sein Verdienst ist es somit, wenn auch stillschweigend, doch als erster auf den inneren Zusammenhang dieser sonst so verschiedenen Dramengattungen hingewiesen zu haben. Dies ist von einer um so grösseren Tragweite, als ja gerade aus diesen beiden Quellen heraus das deutsche Drama sich gestaltete. Zweitens enthält dieser Aufsatz die erste hervorragendere Auseinandersetzung des Verhältnisses der Geschichte zum Drama. Zwar wagt es Schlegel noch nicht, dem schöpferischen Geiste ein allzugrosses Feld einzuräumen, ja, es ist seiner Meinung nach keine grosse Kunst, 'der Phantasie die Zügel schiessen zu lassen', aber er anerkennt die ästhetische Berechtigung einer grösseren Freiheit in der Verarbeitung der Geschichte zu dichterischen Zwecken, besonders da, wo es sich um die künstlerische Gestaltung eines Charakters handelt. Dadurch entfernt er sich unendlich von den Ansichten Gottscheds, bleibt aber noch

[1]) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften 1, 41; vgl. S. LXVI.

ebenso weit hinter Aristoteles zurück; ein Verständnis für die grossen Worte des Stagyriten, dass die Dichtkunst philosophischer sei als die Geschichte, dürfen wir bei ihm weder suchen, noch von ihm verlangen.

Als das beachtenswerteste, was über diese Frage seit dem Erscheinen dieses Aufsatzes bis auf Lessing, durch den wir erst die Worte des Aristoteles zu deuten gelernt haben, geschrieben worden, erachten wir die Ausführungen Johann Adolph Schlegels, die sich seiner Übersetzung von Batteux's 'Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz' anschliessen. Besonders möchten wir folgende Anmerkung hervorheben[1]: 'Man denke sich die historische Begebenheit den theatralischen Regeln so vollkommen angemessen, als sie vergeblich gesucht werden wird! Sie scheine sich für die Schaubühne sozusagen zugetragen zu haben. Allezeit wird dem Dichter genug übrig gelassen sein, dass er, ein Nachahmer zu werden, nicht entübrigt seyn kann.'

Auf Gottsched konnte dieser Aufsatz keinen Einfluss ausüben, doch gelangte auf diesem Wege der Name Shakespeares in die dritte Auflage der Critischen Dichtkunst. Nachdem der Verfasser in einer Note zur 'Ars poetica' bemerkt hatte[2]), dass von einem Helden viele Tragödien gemacht werden können: 'so ist z. E. Julius Caesar vom Schackespear, von der Jungfer Barbier und von Voltaire, Cato von Addison, des Champs und von mir beschrieben worden', stellt er den Julius Caesar und jenes elende von Kästner recensierte Machwerk 'Die Begebenheiten Telemachs auf der Insul Calypso' auf eine Stufe[3]), indem er beide als Werke kennzeichnet, 'die in allem andern Zubehör des Trauerspiels, in den Characteren, in dem Ausdrucke, in den Affecten etc. glücklich gewesen: aber in der Fabel sehr wenig gelungen seien.' An einer anderen Stelle verlacht er diejenigen Dramen,

[1]) Zweyte Auflage. Leipzig 1759. S. 209.
[2]) CD.[3] S. 25. Anm. 52.
[3]) CD.[3] S. 712.

die mit der Geburt des Helden anfangen und mit dessen Tode enden und meint: 'Haben es die Engländer nicht völlig so schlimm gemacht; so ist es doch nicht viel besser. Schakespears Caesar hebt vor der Ermordung Caesars an, und dauret bis nach der philippischen Schlacht, wo Brutus und Cassius geblieben'[1]). 'Wie lustig Schakespear den Geist Caesars in seinem Trauerspiele aufgeführet, das sehe man in der deutschen Übersetzung desselben nach'[2]). Am weitläufigsten hat sich Gottsched in den 'Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers' ausgesprochen[3]). In demselben 'die Arbeit eines unseligen theatralischen Dichters, dem die Zuchtruthe irgend eines gründlichen Kunstrichters eine regellose Geburt zu schanden gemacht', vermutend, erlaubt er sich im Gegensatz zu der Ansicht des Spectators, 'dass jeder nur ein einziges von Shakespeares theatralischen Gedichten, darinnen nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist, lieber habe als irgend eine Geburt unsrer neuen Kunstrichter darinnen keine verletzet ist', folgendes kühne Urteil zu fällen: 'Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hindansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bey dem Schakespear so handgreiflich und ekelhaft (!), dass wohl niemand, der nur je etwas vernünftigers gelesen, daran ein Belieben tragen wird. Sein Julius Caesar, der noch dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten wird, hat so viel niederträchtiges an sich, dass ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirft darinnen alles unter einander. Bald kommen die läppischten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln[4]) um sich schmeissen, und tausend Possen

[1]) CD[2]. S. 714.
[2]) CD[2]. S. 725.
[3]) CB. 8, 143—172. 29. Stück v. J. 1742. S. oben S. LXXVIII. Die betreffende Stelle S. 143 und 161 f.
[4]) An diesen Worten hatte bereits Schlegel (72,24 ff.) Anstoss genommen.

machen; bald kommen wiederum die grössten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäfften reden. .... Die Zeit ist schön darinnen beobachtet, dass diess Trauerspiel mit der Verschwörung wider den Caesar anfängt und mit der pharsalischen (!) Schlacht aufhöret. Auch die Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor welchen Brutus eine recht kindische Angst hat; ungeachtet er sich kurz zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gemahlinn Portia, zu verschmerzen.' Wie falsch Gottsched im Schlegelschen Aufsatze gelesen hatte, oder richtiger, wie sehr er denselben missverstehen wollte, ersehen wir aus folgenden Worten: 'Wer übrigens eine vollständige Nachricht und Untersuchung dieses Trauerspiels sehen will, der lese nach, was in diesen Beyträgen im VII. Bande davon bereits gemeldet worden; so wird man gar leicht inne werden, wie ungegründet die Hochachtung sey, die unser Gegner (er meint hiemit den Spectator) gegen den Schackespear blicken lassen.' (a. a. O. S. 162.)

Das Sündenregister der Gottschedschen Schule weist noch ein schweres Vergehen gegen den guten Dichterruf Shakespeares auf. Christlob Mylius, der 'Hallische Bemüher', hat es sich in der 'Critischen Untersuchung: Ob, und in wie fern die Gleichnisse in den Trauerspielen statt finden?'[1]) nicht nehmen lassen, dem grossen Dichter wegen der bereits von Schlegel gerügten Gleichnisse eins zu versetzen. Dass er hier die Abhandlung des letzteren vor Augen gehabt, erhellt deutlich aus der Nebeneinanderstellung des Gryphschen Leo und des Shakespeareschen Caesar (S. 405—407); doch sind diese Ausführungen zu unbedeutend und der Ton, in dem sie geschrieben, bringt der Gottschedschen Zeitschrift zu wenig Ehre, als dass wir näher auf dieselben eingehen sollten.

Bevor wir uns jedoch der weiteren Betrachtung der sich immer selbständiger und eigenartiger entwickelnden

[1]) CB. 8, 394—420. 31. Stück v. J. 1743.

dramaturgischen Ideen Schlegels zuwenden können, müssen wir noch vorher in Kürze die Hauptergebnisse seiner weitläufigsten und abstraktesten, aber zugleich auch am genauesten ausgearbeiteten und gegliederten Untersuchung, der 'Abhandlung von der Nachahmung', zusammenfassen.

Hart an der Scheide des Jahres 1741, am 2. Dezember, hielt er eine Rede in der Gottschedschen Rednergesellschaft, in der er zu beweisen sich vornahm, 'dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse'. Nach seines Bruders Heinrich Ansicht wurde diese ursprünglich zur Aufnahme in die 1743 von J. C. Löschenkohl herausgegebenen 'Übungsreden' dieser Gesellschaft bestimmte Arbeit deswegen nicht aufgenommen, 'weil sie den damals herrschenden Grundsätzen allzuoffenbar widerstritt'[1]). Da aber diese Rede, oder richtiger gesagt, die daraus entstandene Abhandlung nichts wesentliches enthält, was sich nicht auch in den betreffenden Paragraphen des zweiten Teiles der 'Abhandlung von der Nachahmung' finden liesse, so ist es wahrscheinlicher anzunehmen, dass Gottsched dieselbe deshalb von den Übungsreden ausschloss, weil er, wie billig, die gleichen Ideen nicht in zweien unter seiner Aufsicht stehenden Publikationen gleichzeitig veröffentlichen wollte. — Ein Zufall aber wollte es, dass diese Abhandlung gleichzeitig mit dem übereinstimmenden Teile der Abhandlung von der Nachahmung im J. 1745 erschien; letztere im ersten Bande des Neuen Büchersaals, jene im ersten Bande der Bremer Beyträge[2]), also drei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Teiles der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Dies könnte leicht zur irrigen Anschauung verleiten, als wäre die 'Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung' als ein Zusatz, eine Vervollständigung der

[1]) Werke 3, 165.
[2]) 5. Stück S. 499—511.

grossen Untersuchung über die Nachahmung zu betrachten. — Es verhält sich aber gerade umgekehrt und aus den einleitenden Bemerkungen (97,7–17) geht klar hervor, dass Schlegel zur Zeit der Vorbereitung dieser Rede an eine ausführliche, eingehende, rein theoretische Erörterung des Begriffes und der Grenzen der Nachahmung gar nicht dachte. Die theoretischen Ausdrücke, mit deren Feststellung er sich erst im § 1 der grossen Abhandlung beschäftigt, sind hier noch schwankend und unbestimmt: das Ergebnis der Arbeit des Künstlers heisst hier bald Bild (97,35), bald Nachbild (98,11); auf das Vergnügen, als den Endzweck jener Nachahmung, weist er zwar schon hier hin (101,24 ff.), ebenso wie er es im 'Schreiben über die Comödie in Versen' gethan hat, aber nicht mit solcher Bestimmtheit, wie in der grossen Abhandlung, wo der polemische Seitenhieb gegen die 'strengen Sittenrichter' sich vielleicht auf das abfällige Urteil des Oberhauptes der Rednergesellschaft über diese Rede zurückführen lässt.

Da die §§ 20. 21 und 23 der 'Abhandlung von der Nachahmung' wesentlich die Grundideen dieser Rede wiedergeben, so ist es überflüssig, hier auf den Inhalt näher einzugehen. Diese Übereinstimmung erstreckt sich sogar bis auf einzelne Beispiele; in beiden Arbeiten finden wir z. B. dieselben Bemerkungen über die Darstellung der Helden des Altertums und der Könige auf der Bühne, dieselbe aus einem Hang zum Idealisieren entspringende Forderung, das Peinliche und Schreckliche bei der Darstellung eines Rasenden oder Sterbenden möglichst zu lindern; selbst die wahrscheinlich durch Voltaires Alzire hervorgerufene Anmerkung über das Kostüm der Amerikaner finden wir an beiden Orten (104,15–18 u. 155,15–20); nur was dort kurz angedeutet und in Zusammenhang mit den theoretischen Ausführungen gebracht ist, wird hier breiter und selbständiger behandelt.

Besonders ist dies aus der Besprechung zweier wichtiger Punkte, des Charakters im Lustspiel und

der Darstellung des Todes auf der Bühne ersichtlich. Wie aus der höchst geistreicher Bemerkung über die Charaktere des Lustspiels (101,33—102,8) hervorgeht[1]), ist Schlegel damals noch ganz in den Banden Molières, der seine grossartigen Typen vollkommen von einem Laster, von einer Lächerlichkeit ganz erfüllt darstellte; er fordert also noch von einem Komödienschreiber mehr typische Masken, als wirkliche Menschen. Erst einige Jahre später geht er zu der mehr individualisierenden Art der zeitgenössischen Lustspieldichter Frankreichs über, die 1757 in den geistreichen, auch von Lessing so günstig aufgenommenen[2]) Ausführungen des Engländers Hurd eine theoretische Begründung fand.

In betreff der Darstellung des Todes auf der Bühne (103,1–30) möchten wir auf die 'Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen, in sofern man sie nämlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen' in Gottscheds Beyträgen[3]) aufmerksam machen. Der von Gottsched beeinflusste Verfasser unterscheidet eine innere Wahrscheinlichkeit und eine Wahrscheinlichkeit der Vorstellung und sieht bloss letztere für den Dichter als bindend an[4]). Er erklärt infolgedessen die grausamen und widernatürlichen Todesarten in Übereinstimmung mit Schlegel für unstatthaft, doch möchte ersterer solche Fälle ganz abschaffen, während letzterer nur auf die Milderung, auf die Idealisierung derselben dringt. Ja, Schlegel tadelt es geradezu, den Sterbenden abgehen zu lassen, was der anonyme Verfasser oberwähnten Aufsatzes als Regel hinstellt, von der nur dann eine Ausnahme gemacht werden könne, wenn dieser Tod zur Schürzung des Knotens unumgänglich notwendig ist. Moses Mendelsohn urteilt über diese Stelle, die er im Adolf Schlegelschen Batteux citiert fand,

[1]) Vgl. S. CXXII.
[2]) Hamb. Dram. Stück 92 u. 93. Vgl. u. S. CXXXVIII f. Anm. 2.
[3]) 4, 390—406. 15. Stück v. J. 1736.
[4]) a. a. O. 397.

im 83. Litteraturbrief bei Gelegenheit einer Besprechung des letzteren Werkes folgendermassen[1]): 'Diese Anmerkung ist ebensowenig bekannt als richtig, allein man bemerke den Unterschied zwischen dem Ekel und dem höchsten Grad des Entsetzlichen', wobei er bemerkt, dass man die körperliche Vorstellung, die Pantomime, das Entsetzen mässigen müsse; das Entsetzliche selbst könne aber der Dichter so weit treiben, als er nur immer wolle.

Wie wir sehen, sind die von Schlegel angeführten Beispiele — und wie wichtig sind sie bei einem auch dichterisch schaffenden, also in sinnlichen Anschauungen denkenden Geiste! — fast ausschliesslich dem Drama und der Bühne entnommen. Ist ein dramaturgisches Problem nicht schon der Ausgangspunkt seiner Erörterungen, so mag er immerhin mit Wolff demonstrieren und mit den französischen Aristotelikern ästhetische Theorie entwerfen, schliesslich muss doch immer der Ästhetiker dem Dramaturgen den Platz räumen. Sind auch seine Versuche im Epos nicht zu unterschätzen, verdienen auch seine lyrischen Sachen besonders von der Seite der Form eine eingehendere Würdigung, die starken Wurzeln seiner Kraft liegen doch im Drama. Nur wenn man sich dies immer vor Augen hält, lernt man ihn recht schätzen und verzeiht ihm die empfindlichen Lücken, die seine Theorie, welche doch das Gesamtgebiet der Kunst umfassen wollte, aufweist. Auch ihn durchweht schon der unruhige Geist seines Jahrhunderts, jenes drangvolle Streben des Individuums, sich zu äussern, sich mit der Masse in nähere Berührung zu bringen. Einmal, ein einziges Mal nur hat dieser bescheidene, gefühlvolle, hochgebildete Mann dem Drange nach einem nicht gelehrten, aber empfänglichen Publikum Ausdruck verliehen (142,18–35), aber stets lebte und webte in ihm — er gestand es selbst — der edle Trieb, auf die Bretter eine erdichtete Welt hinzu-

[1]) Gesammelte Schriften, Leipzig 1844. 4, 2, 13. Vgl. S. VIII. Anm. 3.

zaubern, stets fühlte er sich magisch angezogen von jener Kunst, wo der Mensch, als deren einziger Vorwurf, sich am ergreifendsten, am leidenschaftlichsten, am wahrsten äussert.

Wir dürfen nie vergessen, in welch frühe Zeit die ersten Früchte seiner Neigung, ja seiner Leidenschaft fürs Drama und fürs Theater zurückreichen. Je grösseres Gewicht wir darauf legen, desto unwesentlicher und unbedeutender wird uns die Rolle, die Gottsched in seiner geistigen Entwicklung gespielt hat, erscheinen. Trotzdem dass, oder vielleicht eben deswegen, weil beide längere Zeit auf demselben Gebiete, im nahen, wechselseitigen Verkehre, ja eine Zeit lang im Banne gleicher oder doch ähnlicher Anschauungen thätig waren, tritt die Verschiedenartigkeit beider um so schärfer hervor. Gottsched, kalt, unerfreulich, beschränkt, doch wie jeder Purist von den besten Absichten geleitet, schliesst die alte Zeit ab, Schlegel eröffnet — im Drama wenigstens — eine neue. Gottsched ist eine Erscheinung, wie man sie sonst am häufigsten in Museen zu finden pflegt; er sammelt mit grosser Mühe und von allen Ecken und Winkeln, er stellt auf, er katalogisiert, er ist gefällig und freundlich gegen jeden, der sein Museum besucht und lobt, er ist glücklich, wenn fleissige Hände sich regen, wenn das von ihm Ausgestellte kopiert, nachgeahmt wird. Ja, in freien Stunden modelliert er mitunter auch selbst, nimmt von diesem Abguss den Kopf, von jenem die Hand, aber er ist ehrlich und wissenschaftlich genug, um die Originale der einzelnen Partieen offen zu nennen. Schlegel dagegen, kaum hat er als fleissiger Besucher dieses Museums seine Lehrjahre vollendet und die zahlreichen dort aufgenommenen Eindrücke verarbeitet, ging gleich an ein freudiges selbständiges, frei künstlerisches Schaffen. Ohne ein himmelstürmendes Genie zu sein, besass er doch ein sehr bedeutendes und feines Talent, und hatte nicht nur in kürzester Zeit den Höhepunkt der damaligen Bildung erklommen, sondern war seiner Zeit

auf manchem Gebiete, besonders aber auf dem des Dramas vorangeeilt.

Von allen Kunsttheorien, von ausländischen sowohl als von originell deutschen — zu letzteren müssen wir die Baumgartensche im eminenten Sinne rechnen — welche mag wohl einen Dramatiker, einen Geist also, der im Schaffen der dem wirklichen Leben der Gegenwart und Vergangenheit am nächsten kommenden Gestalten und Erscheinungen sich am freiesten giebt und sein bestes leistet, am meisten angesprochen haben? Es räumte ja weder die rein lyrische Begeisterungstheorie Louis Racines, noch Baumgartens episch-lyrische Definition von der 'vollkommen sinnlichen Rede' dem Drama jene Stellung ein, die Schlegel gemäss seiner Neigung und seiner Begabung demselben angewiesen haben wollte. Wenn er sich überhaupt den Luxus einer Theorie gönnen wollte, so konnte ihm nur eine solche behagen und seinem poetischen Bedürfnis genügen, die in der Darlegung des Verhältnisses zwischen Leben und Kunst, zwischen Wahrheit und Dichtung gipfelt. Diesen Anforderungen entspricht aber in erster Linie die Nachahmungstheorie. Weder Gottsched noch Breitinger, die doch beide trotz so verschiedener Ergebnisse auf diese Theorie sich stützen, haben Schlegel auf dieselbe gebracht; dass er unter den so zahlreichen, nach verschiedenem Mass und Muster verfertigten ästhetischen Theorien, mit denen die französische 'Académie des inscriptions et belles lettres' aufwarten konnte, gerade die Nachahmungstheorie wählte, ist eben erst eine Folge, ein psychologisches Ergebnis seiner poetischen Anlage und Begabung fürs Drama und zugleich ein Beweis mehr, wie sehr die weitverbreitete Ansicht von der Priorität der Theorie der Einschränkung bedarf.

Dadurch möchten wir aber den Wert der grossen 'Abhandlung von der Nachahmung' durchaus nicht geschmälert haben. Wenn sie auch nicht in dem Masse originell ist, wie sie allgemein dafür gehalten wird, so

besitzt sie doch Vorzüge genug, um deren willen es Schlegel wohl verdient, den ihm von R. Zimmermann, K. Fischer und Lotze verweigerten und erst in jüngster Zeit von Dr. H. v. Stein eingeräumten[1]) Platz in der Geschichte der deutschen und allgemeinen Ästhetik einzunehmen. Er selbst scheint ziemlich viel von derselben gehalten zu haben, da diese Abhandlung die einzige von den früheren Prosaschriften ist, die er im Briefwechsel mit Bodmer und zwar im Briefe vom 13. September 1745 erwähnt[2]): 'Ich ersuche Ew. HochEdelgeb. meine Abhandlung von der Nachahmung in den critischen Beyträgen, von welcher der letzte Abschnitt schon längst von mir ausgearbeitet, aber noch nicht gedruckt ist, durchzulesen.' — Schlegel hatte auch allen Grund, über die Fahrlässigkeit, mit der Gottsched die einzelnen Teile dieser Arbeit erscheinen liess, die Geduld zu verlieren. So erschien der erste Abschnitt (§ 1—15) mit der Unterschrift 'Johann Elias Schlegel beyder Rechte Beflissner' im 29. Stück der 'Critischen Beyträge' vom Jahre 1742 (8, 46—75), die erste Hälfte des zweiten Abschnitts mit der Unterschrift 'Joh. Elias Schlegel' in derselben Zeitschrift im 31. Stück vom J. 1743 (8, 371—394), der zweite Teil dieses Abschnittes jedoch erst im 5. Stück des ersten Bandes des 'Neuen Büchersaals' vom J. 1745, gleichfalls mit seinem Namen untereichnet (S. 415—432). In einem Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[3]) berichtet er: 'Die dritte Abtheilung meiner 'Abhandlung von der Nachahmung' wird vielleicht niemals gedruckt werden. Der Herr Professor Gottsched muss etwas kezerisches darinn gefunden haben, weil er eine Lage daraus verloren, und da ich sie ihm noch einmal schickte, sie noch nicht an's Licht gebracht hat.' Wir staunen und wären versucht, entweder anzunehmen, dass Schlegel etwa noch einen dritten dem

[1]) Die Entstehung der modernen Ästhetik. Stuttgart. 1886. S. 875 f.

[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 48f.

[3]) Briefe an Bodmer S. 36.

1745 bereits erschienenen zweiten Abschnitte folgen zu lassen beabsichtigte, oder die richtige Datierung des Briefes in Zweifel zu ziehen; letzteres aber ist nicht zutreffend, da er in diesem Briefe berichtet, er habe 'den Fremden' nunmehr beschlossen[1]), dessen letzte Nummer vom 5. April 1746 datiert ist[2]). Bedenken wir aber den Gang der damaligen Posten; einen Brief Bodmers vom 15. März 1747 bekam Schlegel erst am 10. September[3]). Um Briefe schneller zu erhalten, liess er sie später an seinen jüngeren Bruder, Johann Heinrich, damals Studenten der Theologie in Leipzig, adressieren; doch da er 'Pacquets' nicht anders als zu Messzeiten zu bekommen wusste[4]), so musste das wahrscheinlich nach der Michaelimesse 1745 erschienene 5. Stück des 'Neuen Büchersaales' erst nach der Frühjahrsmesse 1746, also auch nach dem 19. April 1746 (dem Datum des Briefes an Bodmer) in seine Hände gelangt sein.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine Stelle aus J. J. Breitingers 'Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse' den unmittelbaren Anstoss zur systematischen Ausarbeitung seiner Gedanken über diese Theorie gegeben hat; denn dieser hielt auch die Poesie für eine Nachahmung der Natur und meinte[5]), dass 'alle Lehr-Bücher von der Rede-Kunst auf die Grund-Regel hinaus lauffen: Studieret die Natur und folget ihrem Wincke. Allein diese Regel ist so allgemein, so weit aussehend und an Begriffen so reich, dass sie nicht alleine vor die Wohlredenheit und Poesie, sondern auch vor die Künste der Bildhauer und Mahler, und fast alle übrigen Künste,

[1]) a. a. O. S. 36.
[2]) Werke 5, 438 ff.
[3]) Im Briefe vom 18. Sept. 1747 lesen wir: 'Ew. Hoch-Edelgebornen Schreiben vom 15. März, welches ich erst vor acht Tagen erhalten.' . . . . (Schnorrs Archiv 14, 49.)
[4]) Äusserungen aus demselben Briefe.
[5]) a. a. O. S. 198.

welche in der Nachahmung bestehen, dienet.' Er bemerkt weiter[1]) sehr richtig, dass diese Regel uns weder lehre, was die Natur sei, noch wie man sie nachahmen müsse, sie sage nur, woher die Regeln der Kunst hergeholt sind. 'Ich fand nöthig', fährt er fort, 'diese Erinnerung hier zu thun, weil einige Teutschen, welche seit zehen Jahren, durch das Exempel bekannter Kunst-Richter aus der Schweitz angefrischet, angefangen haben sich in critische Untersuchungen einzulassen, die besagte Grund-Regel: Ahmet der Natur [S. 200] nach, durch einen ungereimten Missbrauch in allen absonderlichen Fällen, als einen Scharwentzel, darein werffen, in dem vortheilhaften Wahne, alle Zweifels-Knoten, als durch zauberische Buchstaben, aufzulösen'; .... der Verfasser (der leipziger Critischen Dichtkunst) habe nicht nur vergessen hinzuweisen, was die Natur sei, sondern er habe auch 'selbst keine genaue Begriffe hiervon'.

Hierin müssen wir Breitinger vollkommen Recht geben[2]); Gottscheds Definitionen dieser Theorie, die er überall im Munde führt, gehören zu den unbeholfensten und unklarsten der ganzen Critischen Dichtkunst. Nachdem er im II. Kapitel 'Von dem Charactere eines Poeten' die Nachahmung als das Wesen der Poesie bezeichnet hatte, widmet er dieser Frage das ganze IV. Kapitel 'Von den drey Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel'. Wie mechanisch leblos und äusserlich er diesen Begriff auffasst, ersehen wir aus der Aufstellung der drei verschiedenen Arten der Nachahmung: 1) der blossen Beschreibung oder sehr lebhaften Schilderey (§ 1); 2) derjenigen Nachahmung, 'wenn der Poet selbst die Person

---

[1]) a. a. O. S. 199.

[2]) Ebenso berechtigt ist der Tadel Pyras, das Kapitel von der poetischen Nachahmung sei 'blos historisch-critisch', also 'ganz unzulänglich' und ganz 'nach Art der gemeinen Poetiken'. Fortsetzung des Erweises usw. S. 23.

eines andern spielet, oder einem, der sie spielen soll, solche Worte, Geberden und Handlungen vorschreibt und an die Hand giebt, die sich in solchen und solchen Umständen für ihn schicken'. Diese Art umfasst die ganze lyrische Poesie, den grössten Teil der dramatischen, und denjenigen der epischen, wo die Helden sprechend und in Affekten eingeführt werden (§ 3—5); 3) 'der Fabel, die der Ursprung und die Quelle der Poesie ist' (§ 7). Wie Gottsched durch die unglückselige Sucht, mit Aristoteles zu prunken, zur Feststellung von solchen ganz unklaren, ja unverständlichen Gesetzen kommen konnte, ist unbegreiflich. Dass er übrigens wirklich glaubte, die Nachahmung könne sich wenigstens teilweise auf ein geschicktes Kopieren beschränken, geht deutlich aus folgender Anmerkung im 'Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten'[1]) hervor: 'Ein Maler muss also mehr die Natur selbst nachahmen als fremde Zeichnungen und Gemählde . . . . Und ein Poet muss mehr die schöne Natur, als die Schriften künstlicher Dichter nachzubilden suchen.' Dagegen belehrt uns Schlegel gleich in der Vorbemerkung mit knappen, klaren Worten über den Zweck (106,8–17) und die Einteilung (107,15–22) seiner Abhandlung; ebenso genau und scharf werden in § 1 die technischen Ausdrücke Bild, Vorbild, Ähnlichkeit und Verhältnis erklärt, wobei wir auf das bei Erörterung seines 'Schreibens über der Comödie in Versen' über den Wolffschen Einfluss Gesagte verweisen müssen.

Besondere Beachtung verdient die in § 2 gegebene Einteilung der Nachahmung in eine dramatische und eine historische (110,17–35). Bei den französischen Ästhetikern findet sich auch eine Einteilung der Nachahmung nach Gattungen. So weist Abbé Souchay im 'Discours sur l'élegie'[2]) die Ansicht derjenigen zurück,

[1]) Leipzig 1754, S. 29 unten. Beiläufig sei hier bemerkt, dass Gottsched in diesem Auszuge nicht mit einem Worte der Schlegelschen Aufsätze erwähnt.

[2]) Mémoires de l'Académie 7, 343.

die ein Gedicht im elegischen Mass schon eine Elegie nennen, 'comme si ce fust la nature des vers, et non pas celle de l'imitation, qui distinguât les poëtes.' Bis jetzt wäre nun alles gut, auch den Ausspruch, dass 'man in der Musik das Bild ausser sich hat' (110,12 f.), möchten wir noch zur Not angehen lassen. Doch rechnet Schlegel zur dramatischen Nachahmung auch die 'Gedichte, wo der Poet so gar seinen eignen Affect ausdrücket, also auch die meisten Oden'[1]) (110,26 f.). Mit der Art, wie Schlegel hier über die Lyrik, jene Achillesferse jeder Nachahmungstheorie, hinweggleitet, wird man sich wohl schwerlich einverstanden erklären. Eigentlich liessen sich nur zur Not diejenigen unteren Abarten der Lyrik auf die Weise erklären, in denen des Dichters Gedanken und Gefühle vollständig in den Gefühlen einer zweiten Person aufgehen; doch ist es unmöglich, den Ausdruck 'des eigenen Affects' auf diesem Wege zu erklären. Aus dem Umstande, dass wir in der Poëtik des Aristoteles den Passus über die Lyrik vermissen, erklärt sich auch jene Ratlosigkeit aller älteren Ästhetiker, Fraguier nicht ausgenommen. Letzterer überging die Lyrik in allen seinen Untersuchungen über die Nachahmungstheorie und das einzige Mal, wo er sie in den Kreis seiner Erörterungen zieht, in dem schönen Aufsatze über Pindar[2]), sucht er sie mit Hilfe platonischer Ideen durch die Begeisterung zu erklären. Einer so engen Ansicht über die Lyrik, die sich auf diese Weise auf das didaktische Gedicht beschränken und, um mit Pyra zu reden, 'in den Sümpfen der Hochzeit- und Leichenreime'[3]) stecken bleiben müsste, dürfen wir Schlegel nicht beschuldigen. Vielmehr glauben wir, seine Worte auf folgende Weise deuten zu können: Der lyrische Dichter scheidet

[1]) So betrachteten schon Opitz und Buchner die lyrische Poesie lediglich als einen Appendix zum Drama. Borinski, Die Poetik der Renaissance S. 143.

[2]) Mémoires de l'Académie 2, 33—45.

[3]) Erweis usw. S. 42 unten.

sozusagen aus sich selbst den nur mit diesem einen Gefühle erfüllten Menschen heraus; auf diese Weise betrachtet der denkende und formende Künstler sich selbst, den fühlenden Menschen als sein Vorbild und vollführt so (grösstenteils in Anlehnung an eine für die jeweilige Stimmung als mustergültig anerkannte, überlieferte Form) das Werk der Nachahmung[1]).

Wir brauchen mit dieser Erklärung den Vorwurf der Unnatürlichkeit durchaus nicht zu scheuen. Wir geben letztere gerne zu, aber wir fragen: liegt diese Unnatürlichkeit nicht vielmehr in der damaligen Lyrik und zwar — freilich Günther und allenfalls noch Haller ausgenommen —, in der deutschen sowohl als in der französischen? Wir haben darüber ein Selbstbekenntnis aus dem Munde eines französischen Dichters, dem wir wohl den Glauben, den wir den Worten eines klassischen Zeugen schulden, nicht versagen können. In einer wahrscheinlich aus der Feder des damaligen Redakteurs Fraguier[2]) stammenden Recension im 'Journal des Sçavans', werden folgende Worte La Mottes aus seinen 'Odes' (Paris 1706) als besonders wichtig citiert: 'J'ai imité (Anacréon) même jusqu'à sa morale et à ses passions que je désavoue. J'avertis que dans ces Odes Anacréontiques je parle toûjours pour un autre, et que je ne fais qu'y jouer le personnage d'un Auteur dont j'envierois beaucoup plus le tour et les expressions, que les sentimens'[3]). Diese Worte schildern am besten die Lyrik der Spätrenaissance, die etwa zwei Jahrhunderte Europa beherrschte. Mit dem Ausspruche Schlegels über die lyrische Poesie möchten wir das schöne Urteil Danzels in Verbindung bringen, dem zufolge 'Gottsched die Formen und Gesetze der Renaissancepoesie ohne allen Kunstsinn

[1]) Vgl. die u. S. CXXI angezogene Stelle aus Ad. Schlegels Batteux.

[2]) Jahrgang 1707, S. 13. Vgl. auch Prutz, Geschichte des deutschen Journalismus 1, 260 ff.

[3]) Odes et autres Ouvrages de Mr. de la Motte. Amsterdam 1711. Discours sur la Poësie en général usw. S. LVIII f.

aus einem rein prosaischen Gesichtspunkte empfahl; wogegen sein Schüler Elias Schlegel ein Bewusstsein über die Gesetze der Renaissancepoësie ausspricht, wie es sonst in jener Zeit nirgend vorkommt'[1]). Für diese Lyrik reichte Schlegels Theorie von der 'dramatischen Nachahmung' vollständig aus.

Ähnlichkeit herrscht zwischen zwey Dingen, wenn die korrespondierenden Teile einerlei Verhältnis haben (§ 3); doch betrachten wir Bild und Vorbild nicht in Hinsicht auf alle ihre Teile, sondern wir können die nachahmende Thätigkeit nur auf eine Beschaffenheit des Vorbildes beschränken; die Nachahmung hat ihren Zweck erreicht, wenn auch nur in diesem einen Teile zwischen Vorbild und Bild die angestrebte Ähnlichkeit obwaltet[2]). Die Anzahl der nachgeahmten Beschaffenheiten, die Vielheit der Ähnlichkeiten macht den Grad der Nachahmung aus (§ 4. 5. 10). Durch diese wichtige Bemerkung, deren Schärfe und Richtigkeit bereits Danzel hervorgehoben hat[3]), wird mit einem Schlage ein Standpunkt gewonnen, zu dem sich die deutsche Ästhetik bis nun nicht aufgeschwungen hatte.

Es ist aber kein Zufall, dass Schlegel zur Erläuterung dieser grundlegenden Bemerkung nicht etwa auf eine berühmte Schilderung oder auf einen besonders kunstvoll ausgeführten dramatischen Charakter verweist, sondern Gleichnisse (eines von Gryphius, das andere von Haller) anführt. Was er hier vom Verhältnis des Bildes zum Vorbilde sagt und durch Gleichnisse veranschaulicht, stimmt nämlich sehr genau mit der von Breitinger für die Gleichnisse entworfenen Theorie überein. Nachdem derselbe in der erwähnten 'Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleich-

[1]) Lessing 1², 487.

[2]) Vgl. Quatremère de Quincy a. a. O. I. Partie § 3. 'Que la ressemblance qu'il est donné à chaque art de produire ne peut être que partielle'. S. 15—20.

[3]) Gottsched S. 274.

nisse' zugegeben[1]), dass zwei ganz ähnliche Dinge nicht anzutreffen seien, sagt er: 'So hindert dieses doch nicht, dass zwischen zweyen Dingen, nicht in einem, zweyen, oder mehr besondern Stücken und Umständen eine vollkommene Ähnlichkeit herrschen sollte; .... inmassen eben nicht erfordert wird, dass die Dinge, die in Vergleich kommen, in allen oder den meisten besondern Stücken mit einander übereinstimmen. Daneben gehöret auch mehr Witz dazu, einige Ähnlichkeit zwischen gantz verschiedenen .... Dingen zu entdecken.'

Doch wären dies alles abstrakte, unausführbare Ideen, wenn der Nachahmende nicht eine Materie fände, um darin seine Kunst zu bethätigen; diese Materie heisst nach Schlegel das Subjekt der Nachahmung; für den Bildhauer ist es der Stein, für den Maler die Tafel, für den Dichter die abgemessenen Worte (118,18 f.) oder wie er sich im § 8 (120,22) noch bestimmter ausdrückt, die Verse; aus letzterer Behauptung ersehen wir zugleich, wie wenig ihn die Gründe Straubes zu überzeugen vermochten (120,12–22 u. 121,18–28) (§ 8. 9). Hoch anzurechnen sind ihm die wenn auch wenigen Anmerkungen, die er im § 7, anknüpfend an den Grundsatz, dass, was der Beschaffenheiten des Vorbildes entbehrt, kein Bild desselben abgeben könne, über die Grenzen der einzelnen Künste, gleichsam als stillen Protest gegen die damalige Verbildung des Geschmacks hinwirft (118,35–119,30). Sehr wichtig ist seine Bestimmung, dass es nicht die wesentlichen Teile des Vorbildes sind, die eine Nachahmung zulassen, ja dass eine solche Nachahmung den Begriff der Kunst geradezu zerstören würde; trotzdem, meint er, könne die Ähnlichkeit aufrecht erhalten werden; gleichsam als Ersatz treten dann zum Bilde solche Beschaffenheiten hinzu, deren das Vorbild entbehrt. Der höchste Grad der Ähnlichkeit, jene angenommene Übereinstimmung zweier Dinge in allen Be-

[1]) I. Kap. 'Von den erleuchtenden Gleichnissen' S. 11.

schaffenheiten, also auch im Subjekt, ist vom höchsten Grade der Nachahmung sehr unterschieden, denn letztere erstreckt sich zwar auf die Übereinstimmung möglichst vieler, ja aller Teile des Bildes und Vorbildes — aber nur sofern dieselben der Nachahmung fähig sind, das Subjekt des Vorbildes ist aber von der Nachahmung ausgeschlossen (§ 9. 10. 11). Mit bewunderungswürdiger Schärfe setzt er in § 12 den Unterschied zwischen dem höchsten Grad der Ähnlichkeit und dem höchsten Grad der Nachahmung auseinander.

Bis jetzt wandelt Schlegel halb seine eigenen, halb die Wege der französischen Ästhetiker; in den folgenden §§ 13. und 14. finden wir destomehr Wolffsche Anklänge. In dem einen fordert er vom nachahmenden Künstler, er solle die Teile des Vorbildes von einander unterscheiden können, also fähig sein, sich möglichst deutliche Begriffe von dem Vorbilde zu verschaffen (125,10–18); im anderen sucht er durch mathematische Beispiele den Grundsatz zu erweisen, dass die Nachahmung, weil sie auf der Übereinstimmung in den Verhältnissen der Teile des Vorbildes mit denen des Bildes beruht, notwendig Ordnung zuwege bringt.

Diese Paragraphen bringen demnach nichts neues und wir thun ihrer nur deswegen Erwähnung, weil sein Urteil über zwei zur Erläuterung angeführte Verse Hallers (127,85. 128,21) viel Widerspruch hervorgerufen und ihm überdies den gewiss unverdienten und unbeabsichtigten Ruf eines 'Erz-Gottschedianers' verschafft hat. Es gab nämlich J. J. Pyra als Entgegnung auf das einseitige und übelwollende Urteil, das Christlob Mylius über Hallers, 'des grossen Berners' [1]), Gedicht vom Ursprung des Übels in den Hallischen 'Bemühungen' [2]) gefällt hatte [3]), den geistvollen 'Erweis, dass die G*ttsch*dianische Sekte den

[1]) Pyra, Erweis usw. S. 78.

[2]) Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmackes. Halle bei Hemmerde. XVI. St.

[3]) Sie ist nach Lessings Ansicht 'aus Mylius Feder, aber

Geschmack verderbe. Über die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik' etc. heraus[1]), worin er sich auf der letzten (82.) Seite auch gegen die Schlegelsche Critik des Hallerschen Zweiverses wendet[2]).

Die ganze Kritik dreht sich um die Verteidigung des Wortes 'pflücket', das als dem sinnlichen Begriffe nicht vollständig entsprechend Schlegels Tadel hervorgerufen. Wer würde glauben, in diesem harmlosen Gegenstande das Echo der grossen Schlachtrufe der Leipziger und Züricher zu vernehmen? Die sonst so unwesentliche Meinungsverschiedenheit führte zu einem Streite, der als ein Zeugnis der polemisch überreizten Stimmung jener Zeit nicht ohne Interesse ist. Nachdem Pyra anfangs ganz sachlich die Schlegelsche Kritik widerlegt hatte, ruft er plötzlich aus: 'Aber der Ausdruck ist im Deutschen unerhört! Das ist allemal der Grund von dem Tadel der G*ttsch*dianer. Aber eben dadurch reissen sie den ganzen Grund der Dichtkunst ein'[3]). Elias Schlegel, der, wie sein Bruder schon richtig bemerkte[4]), an dieser Stelle den Ausdruck 'unerhört' gar nicht gebraucht hatte, richtete nicht nur im letzten Teile dieser Abhandlung eine scharfe Entgegnung gegen Pyra (159,30—160,19), sondern schrieb auch gleichzeitig an einen guten Freund (Kästner oder vielleicht auch Mylius, der damals beinahe der einzige

---

aus des Herrn Professor Gottscheds Kopfe geflossen' (Vorrede zu den vermischten Schriften des Herrn Christlob Mylius. V. Brief). Vgl. Waniek, Pyra S. 111.

[1]) Hamburg und Leipzig 1743. Vgl. auch Koberstein 3[5], 313 u. Waniek a. a. O. S. 112f. und o. S. XVII. Anm. 2.

[2]) Mitgeteilt v. J. H. Schlegel Werke 3, 103.

[3]) Vgl. auch Erweis S. 42: 'Besonders ist nichts abgeschmackter, als ihr (der Gottschedianer) gewöhnlicher Ausruf: Dis oder das ist im Deutschen unerhört! Kein Wunder, solche poetische Gedanken sind auch unerhört' und S. 59 unten.

[4]) Werke 3, 103. Vgl. dagegen 20,21. Pyra will aber damit nicht Schlegel, sondern Mylius treffen, der diesen Ausdruck mehrmals im 4. Stück der Bemühungen gebraucht hatte

Verfasser der 'Bemühungen' war)[1]), einen Brief mit einer Widerlegung der Gründe Pyras, der im IX. Stück dieser Zeitschrift ohne Wissen und Wollen (?) Schlegels, wahrscheinlich mit Zuthaten des Herausgebers[2]) abgedruckt wurde. 'Man will darin nichts von dem Titel eines Gottschedianers sagen, den der Verfasser der Abhandlung von der Nachahmung wohl nicht verschuldet hatte.' Ganz richtig wird hierauf der Streit auf das böse 'pflücken' eingeschränkt und statt dessen nach einem kleinlichen Eingehen in die Einzelnheiten das Wort 'schütteln' vorgeschlagen; derselbe Tadel mangelhafter Übereinstimmung zwischen Bild und Vorbild würde aber, meint Schlegel, auch den Horazischen Vers

Juppiter hibernus cana nive conspuit Alpes

treffen[3]).

Wie billig Schlegel selbst darüber später dachte, ersehen wir aus einer interessanten Stelle des Briefes an J. J. Bodmer vom 19. April 1746[4]), worin er sich Bescheid über die Richtigkeit der ausgestreuten Gerüchte vom Tode Pyras erbittet und beifügt: 'Viele von seinen Urteilen sind in der That sehr gründlich, ich finde nur seine Gedanken nicht mit solcher Stärke ausgedrückt, als ich wünschte. Er hat, dünkt mich, nicht Unrecht, dass er eine Kritik über den Vers des Herrn Haller — 'Bald wenn der trübe Herbst die falben Blätter pflükket', — die ich in meiner Abhandlung von der Nachahmung gemacht, widerlegte. Die Antwort darauf, die ein guter Freund von mir ohne mein Wissen aus einem meiner Briefe gezogen und in die 'Hallischen Bemühungen', an denen mir niemals in den Sinn gekommen war, Anteil zu nehmen, einrükken lassen, thut mir selbst nicht

[1]) Vgl. den Brief Fr. v. Hagedorns an Bodmer vom 30. März 1746: Briefe an Bodmer S. 28. Das Datum 1764 ist selbstverständlich verdruckt.
[2]) Vgl. Werke 3, 103 f.
[3]) Werke 3, 104.
[4]) Briefe an Bodmer S. 34.

Genüge. Gleichwohl finde ich das Wort pflükket von einer andern Seite nicht allzuwohl ausgesucht. Es scheint mir zu klein für den Herbst, dass er sich beschäftiget, Blätter zu pflükken, und da es zumal die Absicht in der angeführten Stelle ist, den Herbst rauh vorzustellen, so wollte ich lieber, dass er den Boden unter falben Blättern verstekte'[1]).

Aus der Schlegelschen Kritik des Hallerschen Verses spricht aber vor allem das Bestreben, den Leser von der Notwendigkeit einer inneren Übereinstimmung zwischen Bild und Vorbild zu überzeugen. Doch warum wird dieselbe gefordert? Was bezweckt, was bewirkt dadurch der Dichter und der Künstler? Darauf giebt uns Schlegel im Schlussparagraphe des ersten Abschnitts eine Antwort, deren Inhalt uns teilweise aus dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' bekannt ist (129,14–32).

Auf diese Weise wird die geheime innere Verbindung zwischen dem Kunstwerk und unserem Gefühlsleben zuwege gebracht und die erste Bedingung der Ästhetik in des Wortes ursprünglichster Bedeutung erfüllt. Gottsched dringt nur aufs moralische, die Sinnenwelt ist ihm verschlossen; aus dem Grunde kann man also nie von einer ästhetischen Theorie Gottscheds im engsten Sinne des Wortes reden.

Der 'Zweyte Abschnitt' dieser Abhandlung ist der Untersuchung und Klarstellung derjenigen Nachahmung, deren Endzweck das Vergnügen ist, gewidmet. Aber wir fragen gleich: Giebt es noch eine andere Nachahmung, noch ein anderes, in der Absicht, etwas Ähnliches zu schaffen, unternommenes Nachbilden? Darauf

---

[1]) Andererseits liess auch Pyra, der wohl inzwischen sein Unrecht eingesehen, in der 'Fortsetzung des Erweises' S. 104 unserem Schlegel Gerechtigkeit widerfahren, indem er ihn den besten 'unter den Gefehrten Gottscheds auf der deutschen Schaubühne' nannte und (daselbst S. 49) die Verteidigung in den Hallischen Bemühungen als Schlegels unwürdig erklärte.

giebt uns Schlegel eine merkwürdige Antwort (§ 16. S. 130 f.): In Hinsicht auf den Endzweck — meint er — ist eine dreifache Nachahmung möglich; 1) entweder will sie vergnügen und wird so zur Grundlage der Künste, oder sie will 2) unterrichten und wird zur Grundlage der historischen Wissenschaften[1]), oder sie will 3) betrügen, sie will die Ähnlichkeit des Bildes so weit bringen, dass sie den Leser, den Zuschauer in den Zustand einer vollkommenen Täuschung zu versetzen vermag. Er nimmt hier sehr entschieden Stellung gegen die Kunst und Kunstkritik seiner Zeit, gegen diese kindischen Atrappen, täuschend nachgemachte Grotten und Ruinen, diese künstlichen aber höchst unkünstlerischen Vexierspiele und Verzerrungen der Natur, von denen sich auch die Grössten seiner Zeit nicht loszusagen vermochten. Wir erinnern bloss daran, dass ein Künstler wie Tiepolo es nicht verschmähte, zwischen die zur Hebung seiner grossartig gedachten und ausgeführten Deckengemälde am Gesimse angebrachten allegorischen Gypsfiguren auch solche mit weisser Farbe so täuschend hinzumalen, dass man sie selbst mit bewaffnetem Auge von den plastischen nicht gleich zu unterscheiden vermag. — Ganz aus denselben unkünstlerischen Voraussetzungen ging die Straubesche Anschauung hervor[2]), der zufolge er eine solche Täu-

---

[1]) Platos Ausspruch, dass die Geschichte eine nachahmende Kunst sei, findet sich auch in den Mémoires de l'Académie des inscr. et belles lettres 2, 185 f. In dem Aufsatze 'Deffense de la poësie', fragt der Verfasser, Abbé Massieu mit Rücksicht auf den Vorwurf, den Plato der Poesie gemacht hat, dass sie eine Nachahmung sei: 'Eh où en sommes-nous, si l'on retranche du monde tout ce que Platon entend par ce mot? Il met de ce nombre généralement tous les arts, et ceux qui tendent à polir l'esprit, tels que sont l'eloquence, la poësie, l'histoire, la grammaire'.

[2]) CB. 7, 298. 'Wenn jener Maler die Weintrauben malt, dass die Vögel dadurch betrogen werden, so hat er gewiss gut nachgeahmt. Aber wenn Praxiteles selbst den gemalten Vorhang von dem Gemälde wegziehen will; wenn der, der die

schung 'das allerempfindlichste Vergnügen' zu erwecken für fähig hielt.

Gegen diese untrüglichen Anzeichen eines verkommenen Geschmackes richten sich in sehr entschiedener Weise die heute noch zu beherzigenden Worte Schlegels (132,19—133,2). Von ganz ungewöhnlicher Schärfe ist besonders folgende Bemerkung (133,30–35): 'Aber in der That finde ich, meinem Gefühle nach, bey der allergenauesten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum ist, so lange nämlich das Bild bey dieser genauen Nachahmung noch vergnügt'. Wer vermag diesen Ausspruch eines fünfundzwanzigjährigen Jünglings ohne Bewunderung zu lesen? Wie kommt es, dass man bis jetzt über diesen grundlegenden, ebenso feinen als tiefen Gedanken hinweggelesen, dass man Elias Schlegel zwar als Vorläufer Lessings betrachtete, die Berechtigung dieses Titels aber auf dessen rein dramaturgische Winke und Grundsätze einschränkte?

Lassen wir jetzt einen Grösseren sprechen. Man ist zwar von jeher so sehr gewohnt, dem vor Lessing in der Ästhetik Geleisteten einen rein historischen Wert beizumessen, dass es wohl vermessen scheinen mag, als Parallele zu der Abhandlung eines Leipziger 'beider Rechte Beflissnen' Goethes bewunderungswürdige Anschauungen 'über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke' (1798)[1]) heranzuziehen. Doch ersuchen wir den vorurteilsfreien Leser, folgende Worte Goethes mit Schlegels Betrachtungen zu vergleichen.

Zuschauer: 'Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Kunst verstund, das Nachbild für das Vorbild hielt: glauben sie nicht, dass er in dem Augenblicke das allerempfindlichste Vergnügen gefühlet?'

[1]) Vgl. Goethes Briefe an Schiller vom 24. V. 1798. (2[4], 74 Nr. 466) und vom 28. VII. 1798 (2,[4] 91 Nr. 486) und Schillers so bedeutendes Urteil im Briefe vom 2. XI. 1798. (2[4], 121 Nr. 532).

Anwalt: Gewiss! Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des grossen Meisters Kirschen flogen.

Zuschauer: Nun, beweist das nicht, dass diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

Anwalt: Keineswegs! vielmehr beweist es mir, dass diese Liebhaber ächte Sperlinge waren[1]).

Hat nicht Schlegel gerade gegenüber demselben von Straube angezogenen Beispiele von Vögeln, die gemalte Kirschen pickten, die gleiche gegnerische Haltung angenommen? Und weiter!

Anwalt: Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen.

Zuschauer: Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Wodurch unterscheidet sich dies von der Schlegelschen 'Gefahr zu irren?'

Zuschauer: Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, dass ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise geniessen zu können?

Anwalt: Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer: Und Sie behaupteten daher, dass ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

Anwalt: Es ist meine feste Überzeugung!

Auch Schlegel hätte auf diese Frage des Zuschauers sicherlich keine andere Antwort gegeben; und wollten wir seine Nachahmungstheorie schematisieren, so bekämen wir etwa folgende Zusammenstellung:

Vorbild	Verhältnis	Bild
Natur	Zuschauer	Kunst.

So drängt sich zwischen das Sein und das Erzeugnis der

---

[1]) Folgende Worte Schillers im oberwähnten Briefe an Goethe v. 2. VI. 1798 (2[4], 121 Nr. 532): 'Aber das Gefühl sollte gegen jedes besondere Werk einer besondern Stimmung gerechter sein, und gewöhnlich sind hinter solchen Urtheilen doch nur Sperlingskritiken versteckt' beziehen sich sicherlich auf diese Stelle.

Nachahmung ein Etwas hinein, in dem die Ähnlichkeit und Ungleichheit, die Vergleichung und Unterscheidung sich ausprägt. Wir haben zwischen Kunst und Natur den Zuschauer und nicht den Künstler hineinstellen zu müssen geglaubt, weil ersterer in der Schlegelschen Theorie die hervorragendere Rolle spielt. Schlegel ist nämlich mit dem passiv geniessenden Zuschauer nicht zufrieden, er verlangt einen mitdenkenden, einen mitvergleichenden, dessen Hauptthätigkeit beim Genusse eines Kunstwerkes in der fortwährenden Gegeneinanderhaltung dessen, was der Künstler abbilden wollte, mit dem, was er schuf, besteht. Nur unter Mitwirkung eines dritten wird, nach Schlegels Ansicht, das Kunstwerk etwas lebendiges, ewig dauerndes; nur in dieser fortwährenden Vergleichung und Unterscheidung, nur in der Wahrnehmung der künstlerischen Ordnung erfüllt es seinen wirklichen Endzweck, indem es das edle Vergnügen erweckt.

Zu beweisen, dass das Vergnügen der wirkliche Endzweck der Nachahmung ist, bildet nun Schlegels nächste Aufgabe, die er aber nur zur Hälfte löst. Denn, dass jedes Vergnügen sich selbst Endzweck sei, dem man sich fraglos hingiebt, hält er zu unserem Bedauern für etwas Feststehendes, Unzweifelhaftes, längst Bewiesenes (134,29). Seiner Meinung nach (134,31) besteht unsere Glückseligkeit aus der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügens und es liegt nicht in seiner Absicht an der Glückseligkeitstheorie zu rütteln.

Die Abhängigkeit Schlegels von Leibnizischen Ideen tritt hier so hervor[1]), dass es beinahe den Anschein hat, als würde das Hauptergebnis seiner Nachahmungstheorie mit der Leibnizischen Glückseligkeitstheorie stehen und fallen.

Es ist eine sehr eigentümliche Stellung, die er dieser

[1]) Vgl. Kuno Fischer, Gesch. d. neueren Philosophie 2^2, 608—610.

Philosophie gegenüber einnimmt; er führt auf dem Felde der Ästhetik die Glückseligkeitstheorie gegen die mit letzterer so eng verbundene Zweckmässigkeitstheorie ins Treffen, er stellt sich als Verteidiger der ersten gegen 'die strengen Sittenrichter', die Vertreter der anderen; und so geniessen wir hier das merkwürdige Schauspiel, diese beiden neben einander, ja für einander bestehenden Principien sich gegenseitig bekämpfen zu sehen. Interessant und bedeutend wie die Beweisführung, ist auch der aus derselben gezogene Schluss (135,9–86).

Wir haben vorhin der aus Frankreich herübergenommenen Grundanschauungen Erwähnung gethan. Neben den bei Gelegenheit unserer Bemerkungen über die Quellen zum 'Schreiben über die Comödie in Versen' erwähnten Akademikern, müssen wir wieder auf Houdart de la Motte verweisen, der auch hier nicht ohne Einfluss auf Schlegels Ansichten geblieben zu sein scheint. Er bemüht sich, die Gründe aufzudecken, warum die Dichter von den Philosophen so oft verachtet worden seien und meint, dies sei nur dem schlechten Gebrauche, den man von ihren Werken gemacht habe, zuzuschreiben; die Dichtkunst selbst sei dafür ebensowenig wie die Beredsamkeit verantwortlich zu machen[1]): 'On voit seulement que son unique fin est de plaire.... Ils [die Dichter] ont laissé le Dogmatique aux Philosophes, et ils s'en sont tenus à l'imitation; contens de l'avantage de plaire'. Er wisse wohl, dass nach dem Ausspruche grosser Männer der Endzweck des Epos darin bestehe, das Gemüt von einer grossen Wahrheit zu durchdringen, der des Trauerspiels, von den Leidenschaften zu reinigen, der des Lustspiels, die Sitten zu bessern. 'Je croi cependant que le but de tous ces Ouvrages n'a été que plaire par l'imitation. Soit que l'imitation, en multipliant, en quelque sorte, les événemens et les objets, satisfasse en partie la curiosité humaine; soit qu'en excitant les

[1]) Odes et autres ouvrages S. XIX f.

passions, elle tire l'homme de cet ennui, qui le saisit toûjours dès qu'il est trop à lui-même; soit qu'elle inspire de l'admiration pour celui qui imite; soit q'elle occupe agréablement par la comparaison de l'objet même avec l'image; soit enfin, comme [XXII] je le croi, que toutes ces causes se joignent et agissent d'intelligence; l'esprit humain n'y trouve que trop de charmes, et il s'est fait de tout temps des plaisirs conformes à ce goût qui naît avec lui.

Wenn also wirklich das Vergnügen der Endzweck der Nachahmung ist und die Kunst sozusagen ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie das Werk der Nachahmung gut vollbracht [§ 17] hat, so liegt die freilich von Schlegel noch nicht ausgesprochene Wahrheit, dass die Kunst sich Selbstzweck sei, implicite darin enthalten; dies auszusprechen, die letzten Folgerungen zu ziehen, war aber einem Grösseren vorbehalten.

Da es demnach nicht die Aufgabe der Nachahmung ist, zu täuschen, und das Vergnügen weder aus dem Vorbild noch aus dem Bild an und für sich, sondern aus der Gegeneinanderhaltung beider, aus der Wahrnehmung der da herrschenden Ordnung und Ähnlichkeit entspringt, so muss die Deutlichkeit das erste und hauptsächlichste Gesetz dieser Nachahmung sein Es muss also alles, was diese Ordnung stören würde, so die Zweideutigkeit, der ungewisse Ausdruck; alles, was die Wahrnehmung der einzelnen Teile erschweren würde, so z. B. die übermässigen Zieraten (der Zopfstil!) und die bestechende, fliessende Schreibart gemieden werden [§ 18].

Die bereits hervorgehobenen Bemerkungen (§ 19. 142, 18–35) über dasjenige Publikum, das sich Schlegel als das würdigste und fähigste zum Genusse eines nach seinen Ideen entstandenen Kunstwerkes denkt, liefern einen neuen Beleg für unsere oben ausgesprochene Behauptung, dass er das Vergnügen, welches aus der Nachahmung entsteht, als ein durch die Sinne und nicht durch den Verstand wahrzunehmendes, mithin als ein

in eminentem Sinne ästhetisches aufgefasst wissen will. Während Gottsched bloss für die Auserwählten die Leser und Käufer seiner Dichtkunst die höheren Reize der Poesie für zugänglich hielt[1]), beruft Schlegel weite Kreise, ganze, gesund urteilende, empfindungsfähige Massen zur thätigen und passiven Mitwirkung am Werke der Kunst. Hierin berührt er sich mit einer geistreichen Bemerkung Bodmers in der Vorrede zur 'Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen u. s. w.' (Zürich 1740); nachdem dieser (Bl. 4 b) den Dichter Saspar (Shakespeare) erwähnt hatte, sagt er[2]): 'Die Neigung .... zu philosophischen Wissenschaften und abgezogenen [abstrakten] Wahrheiten macht unsere Deutschen seit einiger Zeit so vernünftig und so schliessend, dass sie zugleich matt und troken werden; die Lustbarkeiten des Verstandes haben ihr gantzes Gemüthe eingenommen, und diese unterdrucken die Lustbarkeiten der Einbildungskraft. Damit ich dennoch das Auge auf den niedrigern und zugleich grössern Haufen richte, so gebe man, über obiges, Achtung, wie sehr es unsern Landsleuten an einem freyen Geist [Bl. 5 a] mangelt, der eben so nothwendig ist, wenn man ein schönes Werck empfinden, als wenn man es schreiben soll'.

Schlegel berührt zwei Jahre später im 'Fremden'[3]) diese Frage noch einmal, legt aber schon etwas exklusivere Gedanken an den Tag, eine Wendung, die im Grunde genommen jeder bedeutendere Künstler oder Dichter in seinem Verhältnis zum Publikum durchzumachen hat. Nach der Bemerkung, dass 'die Urtheile eines feinen Geschmackes von dem Gefühle einer gemeinen und ungeübten Empfindung in vielen Stücken nicht anders als

[1]) Vgl. M. Koch, Gottsched und die Reform d. d. Lit. Hamburg 1886. S. 16.
[2]) Vgl. auch Kobersteins Grundriss 3 5, 296.
[3]) Nr. 34 vom 30. Nov. 1745. Werke 5, 284 f.

verschieden seyn können', sagt er weiter: 'Ungeachtet die Schönheit an sich selbst eine Sache ist, die, ihrem Wesen nach, Vergnügen erwecket, und den Beyfall und die Bewunderung eines jeden Verstandes erzwingen und zu sich reissen sollte; so erfodert sie doch eine gewisse Fertigkeit der Sinnen, um erkannt zu werden'.

Es bleibt nur noch die Frage übrig: Wie soll das Vorbild, das der Künstler zur Nachahmung wählt, beschaffen sein? Seine Absicht ist ja Vergnügen durch die Wahrnehmung der zwischen Bild und Vorbild bestehenden Ähnlichkeit zu erwecken. Wie aber, wenn der Zuschauer vom Vorbilde eine ganz andere Vorstellung, als der Künstler, hat; wenn ersterer in der Erwartung kommt, eine ganz andere Nachahmung zu finden; wie, wenn das der Phantasie des Zuschauers vorschwebende Vorbild ein ganz anderes als das vom Künstler zur Nachahmung gewählte ist? Wie soll da Ordnung und Ähnlichkeit wahrzunehmen sein, woraus kann da das Vergnügen entstehen? In solch einem schwierigen Falle bleibt dem Künstler nach Schlegels Ansicht nichts anderes übrig, als das eigene Vorbild aufzugeben, und die von demselben Gegenstande im Bewusstsein der Massen fortlebende Ansicht, die Tradition sich als Vorbild zu setzen. Dieser Ausspruch, der unseren jetzigen Anschauungen kaum entsprechen dürfte, wird aber erst durch die Vergleichung mit Schlegels Quelle, den Fraguierschen 'Réflexions sur les Dieux d'Homére' [1]) recht verständlich.

Nachdem der gelehrte und fein gebildete Akademiker der Vorwürfe Erwähnung gethan, von denen Homer wegen der Art, wie er seine Götter dargestellt hat, getroffen wurde, sagt er (S. 3): 'Un poëte n'est qu'un poëte, c'est-à-dire, un peintre, un imitateur; il ne produit pas son objet, mais il l'imite, il le peint: cela ne souffre point de difficulté. Quelque idée qu'il ait luy-mesme sur la divinité, comme il parle pour estre

[1]) Histoire de l'Académie Bd. 3. Mémoires S. 1—7.

entendu et pour plaire, il ne sort point du systeme reçû communément. Ainsi Homére, né au milieu du paganisme, n'a pas dû représenter les Dieux autrement, qu'il ne les a représentez . . . . . Voilà ce qui a produit la Théologie qu'Homére a suivie, et qu'il a dû suivre comme poëte. Il ne l'a pas inventée, il la reçûë. . . . . .

Dans cette situation que doit faire ou le peintre ou le poëte? La réponse à cela est aisée. Il doit peindre les dieux tels qu'il les reçoit de la réligion reçûë, et de la tradition des hommes . . . . . Il a esté mauvais théologien, mais comme il a peint les dieux tels qu'ils estoient dans l'opinion des hommes, pour estre mauvais théologien, il n'en a pas esté moins bon poëte'. Fraguier rechtfertigt und verteidigt einen besonderen Fall, indem er auf den allgemein gültigen Grundsatz verweist, während Schlegel umgekehrt von der Theorie ausgehend, nur zur Erläuterung ein Beispiel hinzufügt (143,17–34). Von dem verschiedenartigen Ausgangspunkte abgesehen, erscheint uns der geistige Zusammenhang unverkennbar; denn was Fraguier von den Göttern Homers sagt, gilt in gleichem Masse von den Helden des Altertums[1]).

Der Umstand, dass wir schon manche ästhetische Erörterung Schlegels auf zwei Quellen, auf die Publikationen der französischen Akademie und die theoretischen Schriften des G. J. Vossius zurückgeführt haben, könnte die Frage berechtigt erscheinen lassen, ob denn unser Schriftsteller nicht näher dem holländischen Gelehrten als den französischen Akademikern steht. Hier haben

---

[1]) Einen ähnlichen Grundsatz führt auch Aubignac in seiner Pratique du Theatre (a. a. O. S. 66) aus Synesius (Encomium calvitii) an: 'C'est-pourquoi Synesius a fort bien dit que la Poësie et les autres Arts, qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la verité, mais l'opinion, et le sentiment ordinaire des hommes'. Vgl. Druon, Études sur la vie et les oeuvre de Synesius 1859 S. 253 und Volkmann, Synesius von Cyrene. 1869 S. 158 f.

wir die beste Gelegenheit, die Haltlosigkeit einer solchen Vermutung darzulegen. In seiner Poëtik sagt Voss nämlich gerade das Gegenteil von der Fraguierschen Behauptung (Poeticarum institutionum Libri tres. Liber I § 16): 'Sed de Diis non ita facile est absolvere poëtas'; und § 17: 'Interim nonnihil poëtarum culpam minuit, quòd putarent, non sibi deos esse describendos, quales esse debeant, aut reapse essent; sed cujusmodi vulgò esse judicentur'.

Nichts würde gewiss auch näher liegen als einen Zusammenhang zwischen dieser Abhandlung 'Von der Nachahmung' und dem 'Liber De Imitatione, cum oratoria, tum praecipue poëtica' (Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium. 1647) des G. J. Vossius zu vermuten; diese Arbeit enthält jedoch lediglich eine Anweisung, wie man 'nach berühmten Mustern' arbeiten, wie man Dichter und Redner, um einen höheren Grad der Kunstfertigkeit zu erlangen, nachahmen solle. Dasselbe gilt ferner von Racines 'Dissertation sur l'utilité de l'imitation, et sur la maniére dont on doit imiter' (Mémoires 6, 233—245), wie auch von dem Werke: 'De poëtica imitatione. Libri quinque Bernardino Parthenio Spilimbergio Authore. Venetiis. Apud Ludouicum Auancium. MDLXV'.

Dass Schlegel sich der Fraguierschen Meinung anschloss, ja diesen besonderen Fall zu einem allgemein gültigen Grundsatz erhob, ist ein interessanter Beweis, wie sehr er allen revolutionären Bestrebungen und Wagnissen in der Kunst abhold und wie überzeugt er von der Möglichkeit war, seine ästhetischen Ziele durch ruhig und verständig durchgeführte Reformen erreichen zu können.

Er besass jedoch andererseits einen viel zu guten Geschmack, um eine Ähnlichkeit zu fordern, die die Erfindungskraft lahmlegen, die poetische Phantasie ertöten müsste. Die von ihm geforderte Übereinstimmung bezieht sich nur auf die Hauptpunkte; denn die zahl-

reichen unvermeidlichen Unähnlichkeiten werden seiner Meinung nach nicht bemerkt, wenn sie nur gut versteckt sind (147,9–31); er zeigt dies an den verschiedenen Bearbeitungen desselben historischen Stoffes oder derselben Fabel, Bemerkungen, die uns bereits aus jenem Briefe über das Trauerspiel der Alten und Neuern bekannt sind (148,4–18. § 21).

Die Hauptbedingung jeder guten Nachahmung ist erreicht, wenn dem Zuschauer die Möglichkeit geboten wird, in seiner Phantasie zwei Vorstellungen, eine vom Vorbilde und eine vom Bilde zu erwecken; wird dies nicht ermöglicht, so fällt die ganze Wirkung der Nachahmung selbstredend weg. Dies kann aber in dreierlei Fällen eintreten:

erstens, wenn das Bild dem Vorbilde zu nahe gebracht, zu ähnlich gemacht wird, so dass eigentlich statt der Ähnlichkeit die Gleichheit, welche das Vergnügen ausschliesst, Platz greift,

zweitens, wenn der Leser oder Zuschauer überhaupt keine Kenntnis vom Vorbilde hat,

drittens, wenn der Nachahmende es unterlässt, eine Vorstellung des Bildes zu erwecken.

Mit dieser Nebeneinanderstellung dürfte man schwerlich einverstanden sein; denn die im ersten und dritten Fall hervorgehobenen Mängel treffen lediglich den Künstler, während der zweite Fall eine Unzulänglichkeit des Stoffes oder des Zuhörers zur Voraussetzung hat. Was diesen letzteren betrifft, so schliesst Schlegel solche Stoffe nicht aus, fordert aber zugleich vom Nachahmer, dass er gleichzeitig mit der Erweckung der Vorstellung des Bildes auch eine Vorstellung vom Vorbilde gebe. Wie dies nun geschehen soll, zeigt er durch den Hinweis auf die Darstellung eines neuen, unbekannten Charakters im Trauerspiele.

Es ist gewiss interessant, hier auf die Spuren Shakespeareschen Einflusses zu stossen. Die hier (151,28—152,4) empfohlenen Kunstgriffe sind nämlich dieselben, die er

in der 'Vergleichung' (81,15—82,26) dem grossen Britten so glücklich abgeguckt hatte[1]).

Bei der Anempfehlung der Gleichnisse (152,8–16) scheint Schlegel das vierte Kapitel von Breitingers Abhandlung 'Von den lehrreichen Gleichnissen' vorgeschwebt zu haben, da dieser dieselben nach Eratosthenes ebenfalls διδασκαλίας und nicht ψυχαγωγίας ἕνεκα angewendet wissen will[2]). Auch legt Schlegel hier dem 'Unterrichten' dieselbe ausgedehnte Bedeutung bei wie Breitinger, der 'unter dem Nahmen des Unterrichtes', den er diesen [lehrreichen] Gleichnissen vornehmlich als ihren Hauptzweck zuschrieb, 'Lob, Tadel, Bestraffung' mitbegriff[3]). Ebenso scheint er den Grundgedanken, das Gleichnis als ein Mittel zur Erweckung der Vorstellung von einem unbekannten Dinge anzuwenden, der nämlichen Quelle entnommen zu haben; denn Breitinger sagt[4]): 'Es giebt eine Menge Dinge, von welchen niemand andere als dunckele Begriffe haben kan, und welche sich nicht beschreiben lassen, weil keine Merckmahle in denselben vorhanden sind, die man von einander unterscheiden könne. Da ist kein anderer Weg, diese dunckele Begriffe andern beyzubringen, als dass man ihnen die Sachen selbst in ihrer Natur, oder wenigst in einem ähnlichen Bilde, vor Augen legt' (§ 22).

Wir haben soeben gesehen, wie sich unser Schlegel das etwa zwischen Vorbild und Bild eintretende Missverhältnis beseitigt denkt. Es kann aber noch ein Missverhältnis eintreten (§ 23), und zwar zwischen dem nachgeahmten

---

[1]) Vgl. besonders den hier 151,37 erteilten Rat 'die Beschreibung gliedweise vorzutragen' mit 81,15—17. Da Schlegel den sonst so verunglückten Charakter des Erzbösewichts Ulfo im Canut sichtlich auf diese Weise zu bilden sich bemühte, so wäre sein Canut (1746) das erste deutsche Drama, an dem ein Einfluss Shakespeares sich nachweisen liesse.

[2]) Von den Gleichnissen S. 111.

[3]) Ebenda S. 126.

[4]) Ebenda S. 13.

Bilde und dem hervorzurufenden Eindrucke: das Bild kann nämlich möglicherweise so heftige Leidenschaften erwecken, dass die Kunst des Nachahmenden darüber vergessen oder übersehen, und infolge dessen auch der Endzweck nicht erreicht, d. i. das Vergnügen, nicht erweckt wird. In diesem Falle rät er, falls man solch einen Stoff nicht lieber ganz unberührt lassen wolle, den rein stofflichen Eindruck so weit herabzustimmen, zu lindern und zu mildern, mit einem Worte das Bild unähnlich zu machen, bis die vom Künstler angewendeten Züge wieder hervortreten können und, um diesen Schillerschen Gedanken mit Schillerschen Worten auszudrücken, bis sich letzterer in diesem poetischen Kampf den Stoff unterwürfig[1]) gemacht hat.

Sonst enthält dieser Paragraph wenig, was nicht bereits in der 'Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung' erörtert worden wäre; an beiden Orten finden wir dieselben Beispiele und die nämliche abfällige Kritik über die allzu naturwahre und bis ans Ekelhafte genaue Schilderung, die Brockes von einem alten Weibe gemacht hat (vgl. 154, 21–25 mit 98, 16–22). Unwillkürlich erinnern uns diese Worte an einen Ausspruch seines grossen Neffen August Wilhelm; dieser tadelt den Maler Denner, den er verächtlich unter die 'mikroskopischen Menschenmaler' zählt, wegen seiner Köpfe (des Greises und der Greisin im Belvedere und in der Münchener Pinakothek), bei denen man 'mit dem Mikroskop die Poren und Härchen der Haut und das Wasser im Auge sieht' (Vorl. über schöne Litteratur und Kunst. D. Litt.-Denkm. des 18. u. 19. Jahrh. 17. 1, 200, 30 und Minors Vorrede LI).

In dieser so unschuldig aussehenden Meinungsäusserung Elias Schlegels steckt aber ein. schlau ver-

---

[1]) Brief an Goethe v. 11. Januar 1797 (Briefwechsel 1[4], 218. Nr. 266).

borgener Seitenhieb gegen Breitinger, der gerade diese Beschreibung des Brockes (noch dazu in einem Athemzuge mit der Beschreibung des Thersites in der Ilias!) mit folgenden lobenden Worten begleitet hatte[1]: 'Wem gefällt nicht folgendes Gemählde von einem alten Weibe, in dem Neujahrs-Gedichte von 1722 in Brockes Irdischem Vergnügen'[2]? Aus diesem Urteile Schlegels spricht aber gleichzeitig die, wenn auch noch nicht vollkommen gereifte und geklärte Überzeugung von der Notwendigkeit einer höheren Harmonie zwischen Form und Inhalt, ferner auch der ihm fast angeborene und durch ästhetische Grundsätze gefestigte Hang zum Idealisieren, der ihn ebensosehr von Gottsched als von den Schweizern unterscheidet.

Weil im Grunde genommen der litterarische Kampf zwischen diesen beiden Schulen viel mehr um die Zulässigkeit und Berechtigung gewisser Stoffe, als um die Form im höheren Sinne geführt wurde, bei Schlegel dagegen die Frage nach dem Stoffe in den Hintergrund tritt und die meisten seiner Untersuchungen nicht dem 'was', sondern dem 'wie' gewidmet sind, so hatte letzterer eigentlich von vornherein von seinen Landsleuten nicht viel zu lernen. Als derjenige, der auch auf diese idealisierende Richtung bestimmend und bildend eingewirkt hat, ist abermals Abbé Fraguier zu nennen, der sie in der 'Dissertation sur l'éclogue'[3] mit besonderer Wärme befürwortet hatte. 'Toute poësie est une imitation' heisst es da[4]. 'La poësie bucolique a pour but d'imiter ce qui se passe et ce qui se dit entre les

[1]) Critische Dichtkunst 1, 69.

[2]) Adolf Schlegel, der, wie es aus dem gleichzeitigen Anführen des Thersites klar ersichtlich ist, die betreffende Stelle aus Breitingers Dichtkunst vor Augen hatte, stellt sich in der Entscheidung dieser Frage (Batteux. 2. Auflage. S. 72 Anm.) ganz auf die Seite seines Bruders.

[3]) Mémoires de l'Académie 2, 121—140.

[4]) a. a. O. 122.

bergers. Mais elle ne doit pas s'en tenir à la simple représentation du vray réel, qui rarement seroit agréable; elle doit s'élever jusqu'au vray idéal, qui tend à embellir le vray, tel qu'il est dans la nature, et qui produit dans la poësie comme dans la peinture, le dernier point de perfection'; und gegen Schluss dieser Abhandlung schärft er das noch einmal ein[1]): 'C'est ici qu'il est nécessaire que le poëte, qui fait parler des bergers, se ressouvienne que le but de son art n'est pas tant de peindre d'après la nature et le vray simple, que d'après le vray idéal et composé; afin qu'il ne se trompe pas dans le choix des choses qu'il doit exprimer, et qu'il n'aille pas offrir à l'imagination de ses lecteurs la misere et la pauvreté de la campagne, lorsqu'on attend de luy qu'il en découvre les vrayes richesses et la commodité'.

Hatte Schlegel schon in den ersten Jahren seiner litterarischen Wirksamkeit Fraguiers Ansicht, dass man das Schäferleben in der Litteratur und auf dem Theater salonfähig machen müsse, zu der seinigen gemacht (14,80–87), von um so grösserer Bedeutung musste für seine ästhetischen Ideen dessen Gedanke 'du vray idéal et composé' sein, den Fraguier selbst in der erwähnten Abhandlung auf folgende Weise[2]) näher bestimmt: 'Il en est de la poësie pastorale comme du paysage, qui n'est presque jamais peint d'après un lieu particulier, mais dont la beauté résulte de l'assemblage de divers morceaux réünis sous un seul point de vûë; de mesme que les belles Antiques ont esté ordinairement copiées, non d'après un objet particulier, mais ou sur l'idée de l'ouvrier, ou d'après diverses belles parties prises de différents corps, et réünies en un mesme sujet'.

Wie scharfsinnig der junge Ästhetiker es verstand, diese bedeutenden Worte auszulegen und für seine Ausführungen zu verwerten, lehren uns seine geistreichen Bemerkungen in der Abhandlung von der Unähnlichkeit,

[1]) a. a. O. S. 132.
[2]) a. a. O. S. 122.

die sich an den feinen Vergleich des komischen Charakters mit dem Herkules unmittelbar anschliessen (102,3–8. § 23)[1]). Welches Gewicht Schlegel auf die künstlerisch zwischen Bild und Vorbild herzustellende Ähnlichkeit legte, und wie sehr er davon überzeugt war, dass im Erwecken des Vergnügens durch die Ähnlichkeit die Hauptaufgabe der Kunst besteht, ersehen wir am besten aus dem Schlussparagraph dieser Abhandlung, worin er alles andere, selbst die Vorzüge des gewählten Stoffes nur als Nebenmittel zur Beförderung dieses Vergnügens bezeichnet (156,6–20). Diese Eigenschaften des Vorbildes nennt er Vollkommenheiten, die um so grösser werden, jemehr Ordnung das Vorbild besitzt. Eine der grössten Vollkommenheiten des Vorbildes ist aber, wenn es mehr in den Verstand als in die Sinne fällt und auf diese Weise das Vergnügen mit dem Unterrichten verbindet (157,11–33). Mit diesen Ausführungen Schlegels vergleiche man folgende Stelle aus dem Aufsatze des Abbé Massieu: 'Deffense de la poësie'[2]), in dem er die Dichtkunst gegen die Ausfälle Platons in Schutz nimmt[3]): 'Veut-on presque à coup sûr inspirer [aux hommes] l'envie d'approfondir une chose, il ne faut que leur laisser entrevoir qu'on la leur cache. Ces voiles et ces gazes que les poëtes mettoient sur les instructions, donnoient de l'empressement pour des véritez sur lesquelles on n'auroit pas jetté les yeux, s'ils les eussent présentées toutes nuës.

Enfin, cette maniére flattoit agréablement l'amour propre des lecteurs, en leur donnant lieu de penser qu'ils faisoient quelque usage de leur pénétration.

---

[1]) Vgl. Borinski a. a. O. S. 208 f. Auch in diesen Gedanken findet sich eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Schlegel und Quatremère de Quincy's 'réunion des beautés éparses' (a. a. O. 303).

[2]) Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres 2, 161—187.

[3]) a. a. O. S. 164.

L'esprit de l'homme est naturellement vain. Il n'aime pas qu'on lui montre les objets trop à découvert; il veut . . . . qu'on lui laisse quelque chose à deviner'.

Ähnlich hat sich Schlegel noch einmal in dem Briefe an Bodmer vom 18. September 1747 [1]) über dieses 'Unterrichten' ausgesprochen: 'Die Gelehrsamkeit ist eine schlechte Sache, wenn sie nur für diejenigen arbeitet, die auch gelehrte werden wollen. Der Gelehrte und der bel esprit denken für diejenigen, die nicht genug denken und nicht schreiben wollen, und die ihren Verstand nur zum Zeitvertreib mit dergleichen Sachen unterhalten wollen; So wie der meiste Theil der Menschen thun. Diesen muss man das Werkzeug des Witzes, die Sprache, so leicht als möglich zu verstehen machen'.

Als das zweite Nebenmittel das Vergnügen zu befördern bezeichnet Schlegel das 'Sylbenmaass' in der Dichtkunst (160,20–27), wobei er also wieder in denselben Fehler, den wir bereits bei der Besprechung der Komödie in Versen hervorgehoben haben [2]), verfällt. Diese Nebenmittel hält Schlegel für etwas Zufälliges; nun ist aber der Vers als Objekt der Nachahmung ein notwendiger, wesentlicher Teil derselben. Diesen Widerspruch kann man sich höchstens so gelöst denken, dass Schlegel, um für seine Reim- und Verstheorie möglichst viele Anhänger zu gewinnen, den Vers nicht nur als eine Notwendigkeit, sondern auch als eine Zierde bezeichnen will.

Was er sonst hier über die zu wählenden Stoffe sagt, ist unbedeutend und entbehrt der gewohnten Klarheit und Bestimmtheit. Indem er etwas Überflüssiges zu thun glaubt, wenn er hier alle Regeln von der Wahl der Vorbilder zusammenbringen wollte (158,3–8), verfällt er in ein Lavieren zwischen Gottsched und den Schweizern,

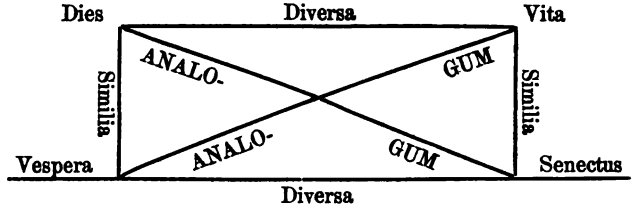
[1]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 55.
[2]) o. S. XLVI f.

deren Schriften er, wie aus den angeführten Parallelstellen und dem Anfange seines Briefes an Bodmer vom 15. September 1745 hervorgeht[1]), schon frühzeitig kennen gelernt. So verweist er ohne die Verfasser zu nennen, am Schlusse dieser Abhandlung auf Bodmers 'Abhandlung vom Wunderbaren' (158,12) und die Breitingers von den Gleichnissen (159,12), zugleich werden wir aber durch die Erwähnung der Figuren und 'Zierrathen' der Nachahmung an das IX. und X. Cap. von Gottscheds 'Critischer Dichtkunst' erinnert.

Gegen einen etwaigen Vorwurf, wir hätten es versäumt, bei der Betrachtung der verschiedenen Schriften, unter deren Einflusse diese Ideen heranreiften, Schlegels Verhältnis zur Quelle aller Quellen, zu den Schriften des Aristoteles, zu bestimmen, rechtfertigen wir uns dadurch, dass wir trotz sorgfältiger Prüfung ein unmittelbares Zurückgehen auf dieselben nicht ermitteln konnten. Wenn unser sonst an Citaten so sparsamer Ästhetiker auch ein paarmal den Namen des grossen Aristoteles erwähnt, so geschieht dies erstens mehr nebenher und nicht an den grundlegenden Stellen seiner Ausführungen und zweitens nicht in der Form, die eine unmittelbare Bekanntschaft mit der Quelle wahrscheinlich machen würde. Das einzige aus Aristoteles entlehnte Beispiel (Poëtik Kap. 21, 6), ist der Vergleich zwischen dem Alter und dem Abende. Mit der weiteren Ausführung aber, die Schlegel von diesem Gleichnisse giebt (127,14–22), vergleiche man die graphische Darstellung, die Daniel Heinsius in seinem, wie Schlegel (49,23) sagt, 'brauchbaren Buche' De tragoediae constitutione[2]) gegeben hat:

[1]) 'Ew. HochEdelgeb. sind nicht die erste Person, der ich zu erkennen gebe, wie hoch ich Dieselben schätze und wie hoch ich iederzeit Dero Schrifften, so wohl als Herrn Professor Breitingers Werke gehalten habe'. (Abschr. Hrn. Dr. Munckers aus der Züricher Stadtbibliothek, teilweise gekürzt in den Werken 5, XXXIX f. und der Schluss des Briefes auch von J. Crueger in Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 48 f. mitgeteilt.)

[2]) Lugd. Batav. 1643. S. 353 (Emendationes et notae).



Wie ersichtlich stimmen, abgesehen vom begleitenden Texte, den hier zu citieren zu weitläufig wäre[1]), die Worte Schlegels vollkommen mit dieser Darstellung überein; möge dies eine Beispiel als Beweis gelten, dass Schlegel zu dieser Zeit noch weiter als bis zu den Kommentaren nicht vorgedrungen war.

Ebenso verhält es sich mit dem Vergnügen, dem Endzwecke der Nachahmung; wohl hat Aristoteles (Poëtik Kap. 4, 2) die Freude an den Erzeugnissen der Nachahmung als eine natürliche Eigenschaft aller Menschen bezeichnet und in der Rhetorik (Buch I, Kap. 11) die Kunst des Malers, des Bildhauers, des Dichters, weil sie ähnliches hervorbringe, als etwas Angenehmes erklärt. Die französischen Ästhetiker haben aber dasselbe, freilich unter dem Einfluss obiger Stellen des Aristoteles, jedoch bestimmter und mundgerechter behauptet und hinzufügend, dass das Vergnügen der Endzweck der Nachahmung sei, auch auf die verschiedensten Fälle angewendet. Ist es denn nicht wahrscheinlicher, dass Schlegel also auch in dieser Grundidee sich eher von denjenigen hat beeinflussen lassen, mit deren Schriften wir eine oft bis ins einzelnste gehende Übereinstimmung nachgewiesen, als dass er in so jungen Jahren die zahlreichen Schriften des Aristoteles, des Cicero und etwa noch

[1]) Wir citieren nur folgendes aus S. 352: Quare cum in eo se habeat secundum ad primum, sicut quartum se habet ad tertium, et quartum ponatur pro secundo, sicut secundum ponitur pro quarto, hic, ut proportio manet, ita tollitur translatio; non defectu rei quae manet, verum vocis, quae non datur.

Plutarchs Tractat 'Quomodo adolescens poetas audire debeat', mit dem er freilich in vielen Punkten übereinstimmt[1]), studiert hätte?

Man vergesse nicht, dass einzelne Wendungen und Grundsätze der aristotelischen grundlegenden Schrift durch die zahlreichen Poetiken der Renaissance schon frühzeitig als Scheidemünze in Umlauf gesetzt wurden; freilich sahen diese Münzen später so abgebraucht und abgerieben aus, dass ihre Herkunft nicht leicht zu erkennen war. So weist z. B. schon Harsdörfers sprüchwörtlich berühmt gewordener 'Poetischer Trichter' Anschauungen über die Nachahmung auf, die mutatis mutandis auch in dem Schlegelschen Aufsatze keine verächtliche Rolle gespielt hätten; die Frage ist nur, ob dieselben von Harsdörfer gefühlt und verstanden wurden[2]). Doch da damals Harsdörfer dem Schlegelschen Gedankenkreise zu ferne lag, als dass er dessen Bemühungen 'die tiefquellenden Flüsse des entfernten Helikons über mühsame Berge in unsere hochdeutsche Sprache zu überbringen', hätte beachten können, so blieben ihm nur die Schriften Gottscheds und der Schweizer übrig, die er zu berücksichtigen und denen gegenüber er Stellung zu nehmen hatte.

Wie er sich gegen Gottscheds Ausführungen über die Nachahmung verhielt, haben wir bereits betont; auch haben wir darauf hingewiesen, wie sehr Breitingers auf das Stoffliche gerichtete Untersuchungen schon durch die Beschaffenheit ihres Vorwurfes selbst von den seinigen

---

[1]) So finden wir im 3. Absatze: *ἐν οἷς μάλιστα δεῖ τὸν νέον ἐθίζεσθαι, διδασκόμενον ὅτι τὴν πρᾶξιν οὐκ ἐπαινοῦμεν ἧς γέγονεν ἡ μίμησις, ἀλλὰ τὴν τέχνην εἰ μεμίμηται προσηκόντως τὸ ὑποκείμενον.* und: *οὕτως ὁ νέος ἀναγιγνώσκων ἃ Θερσίτης ὁ γελωτοποιὸς ἢ Σίσυφος ὁ φθόρος ἢ Βάτραχος ὁ πορνοβοσκὸς λέγων ἢ πράττων πεποίηται, διδασκέσθω τὴν μιμουμένην ταῦτα δύναμιν καὶ τέχνην ἐπαινεῖν.* Herchers Ausgabe. Leipzig 1872 40,16 ff. u. 41,2 ff.

[2]) Tittman (a. a. O. 32—57) beschränkt sich lediglich auf einen Auszug.

unterschieden waren[1]). Es weichen denn auch die in der Züricher 'Critischen Dichtkunst' entwickelten Ansichten über poetische Nachahmung in wesentlichen Punkten von den Schlegelschen ab. So lesen wir dort (1, 63 f.): 'Die grösste Vollkommenheit (der Mahlerei und Dichtkunst) bestehet in der vollkommenen Uebereinstimmung zwischen dem Urbild in der Natur und der durch die Kunst verfertigten Schilderey' und (2, 7 f.): 'Es beruht die gantze Kunst des poetischen Mahlers auf folgenden zwo Grund-Regeln; dass die Bilder, die er sich von den Dingen formiert, den Sachen selbst vollkommen gerecht und gleich seyn; und, dass auch die Worte die Bilder vollkommen ausdrücken. Wenn dieses ist, kan es nicht fehlen, die mahlerische Vorstellung des Redners und des Poeten muss eine ebenso starcke Würckung auf das Gemüthe des Lesers thun, als das gegenwärtige Urbild in diesem Licht betrachtet selbst thun würde. Inmassen diese gegebenen Regeln in dem mathematischen Schluss gegründet sind: Wenn a = b. und b = c. so ist c = a'. Gerade in dieser mathematischen Formel drückt sich der ganze Unterschied der Auffassung am überzeugendsten aus: statt des Gleichheitszeichens setzt Schlegel das der Proportion, er fordert eben nur Ähnlichkeit, während Breitinger die Gleichheit als das Ideal der Nachahmung sich vorstellt. Wo Gleichheit vorhanden ist, kann oder muss auch selbstverständlich die Verwechslung des 'Urbildes' mit dem Bilde, also auch die Täuschung eintreten und Breitinger scheut sich durchaus nicht, diese letzten Folgerungen zu ziehen (1, 84): 'Die Kunst des Poeten und des Mahlers, suchet durch den unschuldigen Betrug der künstlichen Nachahmung eben diejenigen Eindrücke in

[1]) Ohne irgend eine Parallele zwischen Schlegels Ansichten und denen der Züricher 'Critischen Dichtkunst' ziehen zu wollen, sagt der Recensent in der Neuen Bibl. d. schönen Wiss. 1, 44: 'Unter uns hat Breitinger in seiner kritischen Dichtkunst viel rühmliches davon [von der Nachahmung] angemerket'.

dem Gemüthe der Menschen zu erwecken, welche es von den gegenwärtigen in der Natur vorkommenden Dingen, selbst empfangen würde'; noch deutlicher ist dies im Abschnitte von den Beywörtern ausgedrückt (2, 260): 'Es hat aber die Poesie noch ihr besonderes Ammt und Zweck, in so ferne sie eine Kunst ist, die in der Nachahmung bestehet, und durch die augenscheinliche Aehnlichkeit ihrer Vorstellungen mit denen Originalen in der Natur angenehm zu berücken und ein empfindliches Ergetzen zu gewähren suchet' und 1, 55: Der Poet handelt der Natur gegenüber 'bloss als ein guter Abdrücker und unterscheidet sich von dem Historico alleine durch den Zweck und die Kunst seiner Gemählde'. Nur in der 'Erweckung des Vergnügens' besteht zwischen beiden eine grössere Übereinstimmung, obwohl es auch hierin bei den Schweizern an widersprechenden oder wenigstens schwankenden Äusserungen nicht fehlt.

Im J. 1746, also drei Jahre nach begonnener und ein Jahr nur nach vollendeter Veröffentlichung der Schlegelschen Abhandlung erschien in Paris das Werk des Abbé Batteux 'Les beaux arts réduits à un même principe', das, wie schon bemerkt[1]), die tief gedachten Arbeiten Elias Schlegels aus dem Felde schlug. Beide Theorien, die nur die unzulängliche Definition der Lyrik gemein haben[2]), gehen gleich in ihren Grundfragen vollkommen auseinander: Schlegels Untersuchungen behandeln das 'wie' und das 'wozu', während Batteux die Frage 'Was soll nachgeahmt werden?' zum Ausgangspunkte seiner Erörterungen macht. Da nach des ersteren Ansicht in erster Linie durch die Betrachtung der vortrefflichen Nachahmung das Vergnügen in uns erweckt wird, so haben wir eigentlich nur dem Künstler alles zu danken; nach Batteux liegt aber das Hauptverdienst im Vorbilde, im glücklich ausgewählten und geschickt

[1]) S. oben S. X.

[2]) Für Batteux hat dies R. Zimmermann, Aesthetik 1, 211, wie wir glauben, schlagend nachgewiesen. S. oben S. C ff.

aufgeputzten Stoffe, in der schönen Natur, 'dem schönen Wahren'. Es kann demnach nicht wundernehmen, dass die trotz ihres hoch idealen Anstriches im Grunde doch grob realistische Theorie des französischen Professors[1]) mit ihrer praktischen Anwendbarkeit sich viel schneller Freunde zu erwerben vermochte, als dies mit den ätherischen, in der Betrachtung der reinen Form aufgehenden, und infolgedessen bloss dem wahren Künstler und Kunstkenner verständlichen Ideen des jungen Leipziger Studenten der Fall sein konnte.

Der ungeheuere Einfluss dieser französischen Theorie hatte aber keinen revolutionären und nicht immer einen reformatorischen Charakter; so stimmte z. B. die dramatische Theorie Batteux' mit der Gottscheds so ziemlich überein[2]), der sich auch mit Stolz 1754 an einen 'Auszug' dieses Werkes machte; aber bedeutendere noch als er haben dasselbe übersetzt, erläutert und erweitert. Für uns sind von besonderer Wichtigkeit die Bemerkungen, die Johann Adolf Schlegel seiner Übersetzung von 'Batteux' Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz'[3]) beigefügt hat; denn er hat darin nicht nur, nach dem richtigen Urteile M. Mendelssohns gezeigt, 'dass die Batteuxschen Grundsätze keine ausgemachten Orakelsprüche sind'[4]), sondern auch, wenngleich nur mit wenigen

[1]) Vgl. das vernichtende Urteil R. Zimmermanns, Ästhetik 1, 210 ff. und H. v. Stein a. a. O. S. 122.

[2]) Vgl. Kobersteins Grundriss 5^5, 351 f. S. oben S. XCIX u. Anm. 1.

[3]) Die erste Ausgabe Leipzig 1751, die zweite, nach der wir citieren, 1759, die dritte in zwei Teilen 1770, die erste mit sieben, die zweite mit neun, die dritte mit elf selbständigen Abhandlungen.

[4]) Bibl. der schönen Wissenschaften Bd. 3 St. 2 S. 341—361 in der Recension von Ramlers Batteux. In dem geistvollen Aufsatze 'Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften' (ebendaselbst Bd. 1 St. 2 S. 231—268, vgl. Koberstein 3^5, 340 u. Anm. 33) hat er die ganze Unzulänglichkeit der Batteuxschen Lehre nachgewiesen. Adolf Schlegels eigene ästhetische Ansichten sind eine Verschmelzung der Ansichten Batteux' und Baumgartens.

Worten, der einschlägigen Leistungen seines Bruders gedacht: so vergleicht er nicht mit Unrecht[1]) Batteux' 'schöne Natur' mit den nach der Ansicht Joh. Elias' zulässigen oder notwendigen Unähnlichkeiten (97,23 ff.). Auch bestimmt er in ähnlicher Weise wie sein Bruder das Verhältnis 'des Vergnügens und des Unterrichtens' zur Poesie und Kunst[2]): 'Wie die Ergetzung in der Poesie, und der Nutzen in der Prosa, sich die erste Stelle zueignet: So muss der Unterricht in der Poesie, und die Anmuth in der Prosa, nur die zweyte Stelle haben'. Gleichzeitig finden wir ein sehr verständiges Urteil über die Art, wie Batteux die Nachahmungstheorie auch auf die Lyrik angewendet wissen will, wobei er, ohne es vielleicht zu wissen und zu wollen, auch seinen Bruder trifft: 'Ich läugne übrigens nicht', sagt er[3]), 'dass man auch seine eignen Empfindungen nachahmen könne. Das geschieht, wenn der Poet aus dem Vorrathe der Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht hat, die Empfindungen .... hervorholt, sie den Personen, die er aufführt, in den Mund zu legen, oder wenn ihm eine Liebe, die er ehemals fühlte, den Ton angiebt, eine erdichtete Liebe zu besingen. Aber seine eignen Empfindungen auszudrücken, das kann ohnmöglich so viel heissen, als nachbilden, fingere, *ὑποκρίνειν*'. Ferner haben wir noch einen Ausspruch zu verzeichnen[4]), der ebenfalls dem Grundsatze des älteren Bruders in einem wesentlichen Punkte widerstreitet; der Kommentator Batteux' bestreitet nämlich, dass die Ähnlichkeit des Vorbildes mit seinem Nachbilde die einzige oder die vornehmste Quelle des Vergnügens, welches uns die Künste gewähren, sei; 'das Genie des Künstlers, ... die Vollkommenheiten des gewählten Gegenstandes ... und das Verhältnis dieses

[1]) Anm. zu S. 56.
[2]) In der angehängten Abhandlung 'von der Eintheilung der schönen Künste'. S. 331 f.
[3]) S. 202 Anm. S. oben S. C ff.
[4]) S. 203 Anm.

Gegenstandes zu uns, . . . indem es unsere Begriffe entweder ausbessert und erweitert oder . . . unser Herz rührt, tragen insgesammt ihren Antheil bey; . . . und die Nachahmung, oder wenigstens ein Schein der Nachahmung ist keinesweges unentbehrlich nöthig, wenn wir an etwas unser Wohlgefallen finden, wenn wir durch ein Gedicht entzückt werden sollen'.

Schliesslich möchten wir noch einer Äusserung Lessings Erwähnung thun. Anknüpfend an Nicolais 'Abhandlung vom Trauerspiele' bemerkt er in Übereinstimmung mit Elias Schlegel[1]): 'Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders als aus angestellten Vergleichungen entstehen kann'; aber er fügt hinzu: 'es ist daher weit später als das Vergnügen, welches aus der Nachahmung, insofern ich sie für die Sache selbst nehme, entsteht, und kann keinen Einfluss in dieses haben'.

Um so überraschender ist es, im offiziellen Organ der Schweizer, den 'Freymüthigen Nachrichten von neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen'[2]) einen längeren Aufsatz zu finden, dessen Verfasser mit Geschick und Verständnis aus den Grundsätzen der hier ausdrücklich genannten 'Abhandlung von der Nachahmung', mit denen er sich sehr vertraut zeigt, seine Beweise für die ästhetische Berechtigung der Oper, herleitet. Ist es auch nur der wörtliche Abdruck jenes Aufsatzes aus dem 'Hamburger Correspondenten' (vom 4. August 1745), den schon Danzel auszugsweise in seinem Buche über Gottsched[3]) mitgeteilt hat, und als dessen Verfasser Zingg, der Herausgeber des letztgenannten Blattes, anzusehen ist, so ist es bedeutsam genug, diese Grundsätze, die den Schriften der

[1]) Brief an Nicolai vom 2. April 1757. Redlichs Ausgabe 20, 1, 104 f. Nr. 41.
[2]) 3. Jahrgang, V. St., 2. Hornung 1746.
[3]) S. 121 und 278.

Schweizer offenbar widersprachen, bis in ihr amtliches Organ vordringen zu sehen[1]). Nicht wenig mag dazu die gegen Gottsched gerichtete Spitze dieses Aufsatzes beigetragen haben, der im ersten Stücke des 'Neuen Büchersaals' (S. 30 ff.) Voltaire lediglich aus dem Grunde sehr unglimpflich behandelte, weil er mit dem Singspiel Simson 'unter die Opernschreiber gegangen ist'; denn er erblickte darin eine 'Probe von dem Verfalle seiner Poesie und der Verderbniss seines bisherigen ziemlich richtigen Geschmackes'.

Gleichzeitig und in der ästhetischen Begründung ziemlich übereinstimmend mit den Ausführungen Zinggs[2]) im Hamburger Correspondenten, auf die wir leider nicht näher eingehen können, wurde in der 'Vorrede zum Ruhmredigen des Destouches' ebenfalls eine Verteidigung der Oper versucht.

Nur nach reiflichster Überlegung, die in Anbetracht der erst kürzlich wieder von Werner Söderhjelm beigebrachten Gegengründe[3]) doppelt geboten schien, haben wir uns entschlossen, diese Vorrede in die vorliegende Sammlung aufzunehmen und hiermit der Ansicht Danzels, der sie als ein Produkt Schlegels bezeichnete[4]), beizutreten. 'Chr. H. Schmids Nekrolog (oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen deutschen Dichter'), der in der Biographie

---

[1]) Die 'Freymüthigen Nachrichten', berichtet Bodmer an Sulzer am 12. Sept. 1747 (Briefe der Schweizer herausgeg. v. Körte, 1804. S. 69), 'sind eine Sammlung aus verschiednen fremden Zeitungen'. Vgl. u. S. CXLVI.

[2]) Aus einem noch ungedruckten Briefe Schlegels an Fr. v. Hagedorn vom 9. April 1746, im Besitze des Herrn Prof. Litzmann in Jena, erfahren wir, dass Schlegel sich später mit Zingg zerwarf; Johann Adolf hatte nämlich Zinggs in einer Ode spöttisch gedacht, letzterer davon Wind bekommen, und so wurde auch Elias in den Streit mit verwickelt.

[3]) a. a. O. S. 113 Anm. (vgl. o. S. LXXXIV. Anm. 2).

[4]) Gottsched S. 277 f.

J. E. Schlegels sich sonst ziemlich genau an die Mitteilungen Johann Heinrichs in den Werken hält, bringt zuerst[1]) die Notiz: 'Sonst vollendete Schlegel 1745 eine von Gärtner angefangene poetische Uebersetzung von dem Glorieux des Destouches'; von da ging sie über in Jördens' 'Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten', der sie in die Biographie Gärtners[2]) und Joh. Elias Schlegels aufnahm. In Schmids 'Nekrolog' lesen wir aber auch: 'Mit Giseke gab er (J. E. Schlegel) gemeinschaftlich heraus 'Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe des Geschmacks', worin folgende Schauspiele übersetzt standen: der Klätscher von Voltaire, Deucalion und Pyrrha von Saint-Foix, das Mündel von Fagan und die Melanide von Nivelle de la Chaussée'; was auch Jördens (2, 138 u. 4, 504) wiederholt. Nun hat aber schon Söderhjelm auf Grund des im 5. Band von Schnorrs 'Archiv für Litteraturgeschichte' aus Kaestners Nachlass veröffentlichten Briefwechsels zwischen Giseke und Johann Adolf Schlegel richtig bemerkt, dass letzterer[3]) und nicht der ältere Johann Elias der Mitherausgeber dieser Beiträge[4]) gewesen. Indem er lediglich

---

[1]) Berlin 1785, 1, 231—266; die betreffende Stelle S. 246.

[2]) Ausg. v. J. 1807. 2, 6. 'Er übersetzte Linguets Beiträge zum spanischen Theater gemeinschaftlich mit Zachariae, so wie er mit Schlegel den Ruhmredigen des Destouches in Versen übersetzte'.

[3]) Ur Gisekes för någon tid sedan publicerade brefväxling med J. A. Schl. framgår emellertid tydligt att G.s medarbetare i den nämda tidskriften och ofversättaren af de däri offentliggjorda franska styckena varit Johann Adolf Schlegel. a. a. O. 113 Anm.

[4]) Leider ist es uns nicht gelungen, trotz zahlreicher Anfragen an die bedeutendsten Bibliotheken Österreichs und Deutschlands ein Exemplar dieser interessanten Sammlung aufzutreiben, selbst die Weidmannsche Buchhandlung in Berlin, in deren Besitz der frühere Leipziger Verlag übergegangen ist, besitzt sie nicht. Sie ist nach der freundlichen Mitteilung Prof. Dr. Krehls in Heinsius' Allgem. Bücher-Lexikon (3, 498) verzeichnet als: 'Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe

auf Grund eines Analogieschlusses J. E. Schlegel die Autorschaft dieser Vorrede abspricht, vermutet er in dem jüngeren Bruder Johann Heinrich, der aber erst am 26. April 1745 die Schule zu St. Afra verlassen hatte[1]), den Verfasser der vom 1. August 1745 datierten Vorrede und den Übersetzer des Destouchesschen Lustspieles. Wenn es schon gewagt ist, diese formvollendete Übersetzung einem Anfänger zuzuschreiben, so fällt es noch schwerer, folgende Worte (165, 24 f.) mit J. H. Schlegel in Einklang zu bringen: 'Vielleicht glauben sie (meine Leser), dass ich nur meine Meynung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierinn keine Meynung habe'. Söderhjelms Ansicht, E. Schlegel sei im J. 1745 anderweitig zu sehr in Anspruch genommen gewesen, als dass er sich mit ähnlichen Arbeiten hätte beschäftigen können, zumal mindestens nicht gemeinsam mit Gaertner, dem er niemals sonderlich nahe gestanden[2]), ist in ihrer ersten Hälfte zu allgemein,

---

des Geschmacks. 6 Theile. 8°. Leipzig. Weidmann. 1746. 12 Groschen'. Herrn Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden sind wir für folgende Mitteilungen aus den Messkatalogen sehr verbunden: '1746 Michaelis Bd. 1 Stück 1; 1747 Ostern Bd. 1 Stück 4, wird continuiret; 1747 Michaelis Bd. 2 St. 1'; mehr ist wohl nicht erschienen. Der anonyme Übersetzer von 'Des Herrn Saintfoix Theatralischen Werken. Leipzig 1750', der ausdrücklich dieser Sammlung Erwähnung thut, nennt ebenfalls nicht die Herausgeber derselben; er sagt (Bl. 3b): 'Das kleine Stück, Pyrrha und Deukalion ist in der Sammlung zum Zeitvertreibe des Geschmacks bereits auf eine solche Art übersetzt erschienen, dass ich meinen Uebersetzungen Ehre gemacht haben würde, wenn ich es diesem Bande eingerückt hätte'.

[1]) Vgl. den Aufsatz von Dr. H. Peter, Das Urkundliche über G. E. Lessings Aufenthalt in der Landesschule St. Afra 1741—1746, in Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 10, 284—308, die betr. Stelle S. 307.

[2]) 'Hvilken han aldrig stått synnerligen nära' S. 113 Anm. Im J. 1761 erschien dieselbe Übersetzung noch einmal bei Krauss in Wien, ohne die Vorrede, doch mit der Angabe 'von

als dass man ihr beipflichten oder widersprechen könnte, in der zweiten aber wohl unrichtig. Denn dass gerade damals ein regerer brieflicher Verkehr zwischen Gaertner und Schlegel bestand, lässt folgende Stelle eines Briefes des 'Pottelwitz' (Johann Adolf Schlegel) an Bodmer vom 30. Juli 1746[1]) vermuten. 'Auf Ihre Frage von der Tragödien muss ich Ihnen antworten, dass mich Hr. Gärtner versichert, ehestens würde man eine von Hrn. Sekretär Schlegel darinnen finden, die noch über den Herrmann und die Dido wäre, und die Entlegenheit seines izigen Aufenthalts und die gemachten Kritiken verzögerten es nur noch'. Welcher Anteil Gaertner an der Übersetzung selbst zuzuschreiben ist, ist wohl schwer zu entscheiden und es ist nur zu bedauern, dass der gründliche Kenner des Lustspieldichters Joh. Elias Schlegel dem Stile dieser Übersetzung keine eingehendere Untersuchung gewidmet hat.

An der Vorrede selbst hat Gärtner wohl keinen Anteil gehabt; er ging zwar in demselben Jahre noch als Begleiter zweier jungen Grafen nach Braunschweig[2]), wo er auch später am Collegium Carolinum eine Professorstelle bekam, doch war er zur Zeit als diese Übersetzung erschien (August 1745), wie aus seinem von 'Leipzig, den 27. des Heumonats' datierten Schreiben an Gottsched hervorgeht[3]), noch in Leipzig; möglicherweise beschränkt sich sein Anteil an dieser Übersetzung, die er angefangen haben soll, darauf, dass er die durch Elias Schlegel vollendete Arbeit sammt der Vorrede zum Drucke beförderte.

Hrn. Professor Schlegeln'; der Behauptung Söderhjelms, dass man einen Verstorbenen kaum so anführen dürfte, können wir nicht beipflichten.

[1]) 'Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern'. Zürich. MDCCLXXXI. S. 95.

[2]) Vgl. W. Creizenach in d. Allg. D. Biogr. 8, 382.

[3]) Danzel, Gottsched S. 260.

Das einzige, was gegen die Autorschaft Schlegels angeführt werden könnte, ist das eben erwähnte Datum; aber wenn Schlegel sich nicht nennen wollte, konnte er 'Coppenhagen' darunter setzen? War er ja neben jenem ganz unbegabten Übersetzer der Holbergschen Metamorphosen[1]) der einzige oder jedenfalls der begabteste in der dänischen Hauptstadt ansässige Deutsche, der überhaupt Verse machte. Hiesse das nicht soviel, als wenn jemand auf dem Maskenballe einem guten Bekannten, den er intrigieren möchte, sein eigenes Wohnhaus nennen würde? Ist es nicht wahrscheinlicher, dass Schlegel, eben um zu hintergehen, den Druckort und das annähernde Datum unter seine Vorrede gesetzt hat oder setzen liess? Hat er sich ja genug verrathen! Abgesehen von der auch sonst damals üblichen Konstruktion des Zeitwortes 'nachahmen' mit dem Dativ der Sache, die Johann Heinrich schon als veraltet an den meisten Stellen der ersten Drucke tilgte[2]), finden wir hier im Satzbau und in dem häufigen Weglassen des Hilfszeitworts eine auffallende Übereinstimmung mit den Stileigentümlichkeiten der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Doch wir haben noch viel sachlichere und schlagendere Beweise am Inhalte selbst.

So vergleiche man vor allem genau die Stellen

---

[1]) L. Holbergs Metamorphoses, oder Verwandlungen in zweyen Büchern aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzet, mit Kupfern. Copenhagen u. Leipzig bey Rothen 1746. Vgl. darüber Gottscheds Neuen Büchersaal 3, 177—188. Ob dieser mit dem Verfasser des Schäfergedichts 'Sylvia', den J. E. Schlegel (Briefe an Bodmer S. 39) als einen 'hiesigen Schmierer' bezeichnet, 'der deswegen ein Scribent worden, weil er zu keinem Kaufmannsdiener getaugt', identisch ist, können wir nicht sagen. Jedenfalls aber würde sich Schlegel eine Verwechslung mit beiden ausgebeten haben.

[2]) So lesen wir z. B. im ersten Drucke der Abhandlung von der Unähnlichkeit in den Bremer Beyträgen (101,3): Die Dinge, denen wir insgemein nachahmen, und in den Werken 3, 172,9: 'Die Dinge, die wir insgemein nachahmen'.

11, 24–34, 114, 13–15 und 121, 2–10 mit den bedeutenden Ausführungen dieser Vorrede (163, 28—164, 9), und man wird sich von einer bis ins einzelnste gehenden Übereinstimmung überzeugen; nur den Gedanken von der Übertragung desselben ästhetischen Grundsatzes auf die Oper finden wir in diesen Stellen nicht belegt. Es hatte aber Zingg, wie erwähnt, in dem Aufsatze des Hamb. Correspondenten die Betrachtung, der Künstler wolle die Natur nicht völlig nachahmen, sondern darin ihr so nahe kommen, als die Materie in der er arbeitet, es zulasse — der Bildhauer wolle so viel Ähnlichkeit mit einer menschlichen Gestalt erhalten, als sich am Steine ausdrücken lasse, er streiche die Statuen nicht mit Fleischfarbe an (!) — auch auf die Oper angewendet, 'was denn wiederum' — meint Danzel[1]) — 'Schlegel in der Vorrede zum Ruhmredigen benutzt hat, wenn man nicht lieber annehmen will, dass er auf diese Consequenz seines Principes selbst gekommen'. Erstere Annahme ist schon deswegen nicht stichhaltig, weil der Aufsatz Zinggs, was Danzel ausser Acht gelassen, gleichzeitig (eigentlich drei Tage nach dem Datum dieser Vorrede) in der Nummer vom 4. August 1745 erschienen ist. Dagegen ist gerade das Umgekehrte der Fall: Zingg hat seine Anschauungen über die Oper ebenfalls aus Schlegel entlehnt, denen wir ja schon — was Danzel ebenfalls übersehen — in der Abhandlung von der Nachahmung begegnen (124, 8–11). So geht denn Zingg unmittelbar auf Schlegel zurück, und Schlegel — das müssen wir uns immer vor Augen halten — auf die französischen Ästhetiker, diesmal auf die bereits o. S. XL angezogene Stelle aus Abbé Vatrys 'Dissertation où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit de ses choeurs'[2]), aus der er die Gründe

[1]) Gottsched S. 278.

[2]) Mémoires de l'Académie 8, 199 ff., die betreffende Stelle S. 205. Vgl. Horazens Episteln ... von R. Hurd ... übersetzt von J. J. Eschenburg. 1772. 1, 400 ff.

für die ästhetische Berechtigung der Oper und des Verses in Drama und Lustspiel teilweise mit Beibehaltung des Wortlautes entlehnte. Viel wärmer und ausführlicher noch, wenn auch nicht mit Anwendung so schlagender Beweismittel, hat Remond St.-Mard seine Feder der Verteidigung der Oper geliehen. Der ganze fünfte Band — der freilich ganz kleinen Ausgabe vom J. 1749 — ist diesem Gegenstande gewidmet; dass ihn Schlegel gekannt und benutzt hat, glauben wir in dieser Einleitung S. XXXVIII, LI u. ö. nachgewiesen zu haben.

Selbstverständlich richten sich die Ausführungen Schlegels vor allem gegen die lächerliche, aus sehr platten und nüchternen ästhetischen Anschauungen entspringende, unüberwindliche Abneigung Gottscheds gegen die Oper, der ja, wenn er auch später hie und da unter dem Einflusse der Gründe Batteux' und der lyrischen Dramen Metastasios liberalere Anschauungen durchblicken liess[1]), doch im ganzen bei der Ansicht St.-Evremonds[2]) stehen blieb, nemlich 'que c'est un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent de la peine à faire un méchant Ouvrage'. Sollten die angeführten Gründe jedoch noch nicht überzeugend wirken, so möchten wir daran erinnern, dass Schlegel, wie bereits erwähnt[3]), schon früher mehreres aus Lustspielen übersetzt hat und dass man auch aus mancher Stelle seines 'Schreibens über die Comödie in Versen' auf eine viel regere Übersetzungsthätigkeit schliessen kann. Wodurch wäre denn sonst der etwas selbstbewusste Ausspruch, dass der Alexandriner sich zum leichten Zwiegespräch vorzüglich eigne und keine grossen Schwierigkeiten biete, begründet (S. 29 f.)? Auch

[1]) Vgl. Neuer Büchersaal 2, 359—369, wenn dieser Aufsatz von ihm ist, und seinen Auszug aus Batteux S. 22. 44. 192.

[2]) Oeuvres 3, 244—257, die betreffende Stelle S. 248.

[3]) Vgl. o. S. LXXII f.

ist nicht zu übersehen, dass er in den 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' die Lustspiele des Destouches nicht genug loben kann und gerade vom Charakter des 'Ruhmredigen' eine vortreffliche Analyse giebt (218, 10–25); ja, dies Lustspiel ist das einzige, das er dem Molièreschen Misanthrope[1]) als ein Werk von solcher 'Feinigkeit, dass der gemeine Mann sie unmöglich empfinden kann' (198, 1 ff., vgl. auch 208, 18)[2]), zur Seite stellt.

Ferner möchten wir zu berücksichtigen geben, ob es nicht sehr nahe liegt, dass Schlegel durch die gereimte Übersetzung eben desselben Stückes, dessen ersten Auftritt Straube bereits in reimlosen, schwerfällig klingenden iambischen Achtfüsslern verdeutscht hatte (vgl. o. S. LII), teilweise sogar mit Benutzung der Straubeschen Wendungen einen praktischen Beleg für die mit soviel Eifer und Sachkenntnis verteidigten Vorzüge des Alexandriners liefern wollte.

Dagegen können wir unmöglich mit Söderhjelm den Ton dieser Vorrede zu unparteiisch finden; spricht der Verfasser derselben von des Gegners Gründen doch nicht anders als mit einem ironischen Lächeln. Wenn ihm auch über die praktische Anwendbarkeit der in dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' entwickelten Anschauungen einige Zweifel aufsteigen (165, 8–21), so hält er sie doch theoretisch für unumstösslich. Schlegel ist sogar einmal ganz gründlich aus der Rolle des Anonymus gefallen; indem er sich abwendet, um seine Maske zu lüften, haben wir ihn im Spiegel erkannt. Er ist

---

[1]) 'Destouches hatte in seinem verheyratheten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender, Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war'. Lessing, Hamb. Dram. 10. Stück vom 2. Juni 1767.

[2]) Damit vergleiche man 162, 25 ff. 'Ich begnüge mich also, zu sagen, dass der Ruhmredige .... eines von denen Stücken ist, welche von dem witzigen und eklen Paris mit dem meisten Beyfalle aufgenommen worden sind'.

unvorsichtig genug zu sagen (165, 24): 'Vielleicht glauben sie (die Leser), dass ich nur meine Meynung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit keine Meynung habe'. Dies kann sich selbstverständlich nur auf eine bereits öffentlich geäusserte Meinung beziehen; solche besitzen wir aber, wenn wir von den Schweizern absehen, bis zum Jahre 1745 nur von Gottsched, Straube, Kästner, dem Rector Richter, Mylius und Schlegel; kann man in der Wahl zwischen diesen noch einen Augenblick unschlüssig sein?

Bei der Erwägung der Frage nach dem Verfasser haben wir die Arbeit selbst zur Genüge kennen gelernt. Es erübrigt nur noch in Kürze auf solche in Briefen und Aufsätzen zerstreute Andeutungen Schlegels aus späterer Zeit zu verweisen, die wegen ihrer Übereinstimmung mit den Grundsätzen dieser Vorrede unserer Behauptung neue Beweiskraft verleihen. So wollen wir in erster Linie eine Äusserung aus dem Briefe an Bodmer vom 15. April 1747[1]) anführen, mit der er eine Probe aus 'der Bildsäule' ('der stummen Schönheit') begleitet: 'Was die Reime betrift, so ist niemand, welcher mehr wünschte als ich, dass man das Wesen eines Verses nicht in diesem Klange suchte: Gleichwohl finde ich, dass ich noch immer Ursache habe, dasjenige davon zu glauben, was ich in meiner Abhandlung für die gereimte Komödie, die in den 'Kritischen Beiträgen' stehet, davon gesagt habe. Ich finde, dass der Mangel des Reims nicht das einzige ist, was ich wider die reimlosen Verse, auf den Fuss, wie sie bisher gemacht worden sind, einzuwenden habe. Wenn ich eine männliche Endung darin erwarte, bekomme ich eine weibliche zu hören, wenn ich glaube, dass ich am Ende des Verses bin, bin ich in der Mitte desselben. Und die lateinischen metra (dies

[1]) Briefe an Bodmer S. 51 f.; vgl. auch A. Sauer a. a. O. S. 662 (40).

geht gegen die Straubeschen Vorschläge) sind wegen der Verschiedenheit der pedum gar nicht im Deutschen brauchbar, weil die ganze lateinische und griechische Poesie nicht auf den Accent, sondern auf moram der Silben gegründet ist, zwei Dinge, welche ganz verschieden sind'. Gleichzeitig übersendet er aber eine Probe aus dem 'Gärtnerkönig', leider das einzige Bruchstück, das wir von diesem vortrefflichen, geistreichen Plane besitzen[1]). Die Caesur ist in die fünfte Silbe gesetzt, also weiblich 'und dadurch unterscheidet sich beständig die zweyte grössere Hälfte des Verses von der erstern'[2]).

Noch auffälliger ist die Übereinstimmung mit einer Stelle der 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' (220, 18–28). So dachte er also noch am Schlusse des Jahres 1747. Folgende Stelle aus dem Briefe an Bodmer vom 6. September 1748[3]) aber zeigt ihn uns endlich als Freund des fünffüssigen Iambus: 'Ich hatte erst in diesem Jahre angefangen the Mourning bride des Congreve, doch mit einigen Veränderungen auf das deutsche Theater in reimlosen Versen zu bringen. Ich fand nichts besser für das Gehör als die Verse selbst nach englischer Art, wenn man sich nur die Mühe geben will, die Endungen der Verse mit weiblicher und männlicher abzuwechseln'. Somit beschäftigt ihn diese Formfrage durch mehr als acht Jahre. Die schöne Frucht dieser Untersuchungen sollte er zwar nicht geniessen, doch hinterliess er seinen Nachfolgern im fünffüssigen Iambus ein teueres Vermächtnis, eine fertige Kunstform, die den Anforderungen der grössten Meister genügte.

Dem zuletzt eingenommenen Standpunkte kam die von seinem Bruder Adolf am Schlusse der Abhandlung

---

[1]) Vgl. Werke 2, 636 f.
[2]) Werke 2, 637.
[3]) Litterarische Pamphlete u. s. w. S. 127 f.

'Von der Einteilung der schönen Künste'[1]) ausgesprochene Ansicht am nächsten. Hauptsächlich von praktischen Gesichtspunkten ausgehend fragt dieser, ob denn der Komödie irgend ein anderer Unterschied von der Prosa übrig bleibe, als das Sylbenmass, wenn wir von ihrem Wesentlichen, ihrem Inhalt und ihren Absichten absehen. 'Unserm Sylbenmasse aber wird es so schwer, sich mit dem Dialogischen des Umgangs zu vertragen; dass wir uns nichts als prosaische Lustspiele oder doch gewiss wenig gute Lustspiele in Versen versprechen dürfen, wofern man nicht irgend ein neues reimloses Sylbenmass für dieselben bestimmet'[2]).

Gleichzeitig möchten wir ein Wort Lessings in Erinnerung bringen, das im Grunde genommen nur eine Verschärfung der von J. E. Schlegel in dieser Vorrede gestellten Alternative (164, 31—165, 4) ist: aus seinen Bemerkungen zur Übersetzung von Du Belloy's Zelmire[3]) geht es klar hervor, dass er den Vers — fürs Drama wenigstens — als eine grosse Zierde betrachtete, und nur gegen die Durchführung dieses Grundsatzes im deutschen Drama ein — damals gewiss berechtigtes — Bedenken trug: 'So nach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, dass das Sylbenmaass überhaupt ein kindischer Zwang sey, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloss darauf an, unter zwey Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern'[4]). Dass aber

---

[1]) Batteux' Einschränkung S. 348.

[2]) Nach dem S. 558—560 über den Alexandriner und den Reim Gesagten hätte man freilich auch eine andere Ansicht über die Zulässigkeit beider im Drama und Lustspiel erwartet.

[3]) Hamb. Dram. 19. St. vom 3. Juli 1767.

[4]) Ohne Zwang können wir annehmen, dass Lessing in dem gleich darauf folgenden Satze: 'Die französischen Verse

Lessing die von Schlegel in seinem 'Schreiben' für den Vers beigebrachten Gründe nicht nur kannte, sondern auch ihrem Werte nach vollkommen würdigte, ersehen wir deutlich aus seinen Bemerkungen zur 'Stummen Schönheit': 'Schlegel hatte überall eine eben so fliessende als zierliche Versification, und es war ein Glück für seine Nachfolger, dass er seine grösseren Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beyspiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen: und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Theil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte'. Wie wunderbar wird diese Vermutung eben durch diese Vorrede, die Lessing wahrscheinlich nicht kannte, bestätigt!

Selbst J. J. Engel, der geschworene Feind des Verses im Drama, hat in den 'Ideen zu einer Mimik' im Hinblick auf den von ihm angeführten Auszug aus dem Schlegelschen gegen Straube gerichteten 'Schreiben' eingestehen müssen, dass bessere Gründe, als J. E. Schlegel, 'keiner der nachfolgenden Vertheidiger der Verse, und

---

haben nichts als den Werth der überstandenen Schwierigkeit für sich', folgende Worte St.-Mards in Erinnerung hatte (Oeuvres 4, 44): 'Je dis hardiment, qu'elle [la rime dans la comédie] a le mérite de la difficulté vaincue'; aber er fügt gleich hinzu 'und freylich ist dieses nur ein sehr elender Werth'.

[1]) a. a. O. 13. St. vom 12. Juni 1767.

[2]) 2. Teil. 5. Brief. Schriften. Berlin 1804. 8, 195.

Hurd nicht einmahl so feine, so triftige vorgebracht hat'; auch seien diese Gründe noch von niemand umgestossen worden .... 'Wenn man der Prosa den Vorzug giebt, so ist es nur darum, weil die Verse nothwendig vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äusserst schwer mit einer leichten fliessenden Versification vereinigen lassen, und weil am Ende das blosse Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist'. Engel ragt mit seinen etwas verspäteten Erörterungen in die glanzerfüllte Entstehungszeit der Iphigenie und des Don Carlos herein, wo J. E. Schlegel als Dichter und Theoretiker nur noch der Geschichte angehörte. Aber eben bei einer historischen Darstellung darf nicht übersehen werden, wie viel unser Schlegel theoretisch, so besonders durch seine Vorrede zu den 'Theatralischen Werken', und praktisch durch seine Dramen, zur Säuberung und grösseren Volkstümlichkeit der damals pathetisch hohlen, mit erbärmlichen Flickversen verquickten dramatischen Sprache geleistet hat; diesen Teil seiner Wirksamkeit kann man wohl aus der Geschichte der deutschen Litteratur ohne den historischen Zusammenhang zu verdunkeln und zu verwirren nicht streichen.

Bevor wir jedoch diese Vorrede mit ihren weitläufigen Ausführungen über den dramatischen Stil näher in Betracht ziehen, müssen wir noch zuerst, um die historische Reihenfolge einzuhalten, auf ein Büchlein verweisen, dessen Vorrede interessante Urteile über Poesie enthält und das unsern Schlegel zum Verfasser haben soll. Am 12. September 1747 schreibt Bodmer an Sulzer[1]): 'Mir sollte leid seyn, wenn Herr von Hagedorn an dem

[1]) Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Gessner. Aus Gleims litt. Nachlasse, hg. von Körte, Zürich 1804. S. 69.

'Buch ohne Titel' viel Antheil hätte. Ich glaube, in hiesigen 'freimüthigen Nachrichten' habe man sich mit Recht an diesem Einfalle geärgert. Dass eben dieses Buch in einem andern Artikel der Nachrichten gelobt worden, kommt daher, dass die Nachrichten eine Sammlung aus verschiednen fremden Zeitungen sind'. Bei den Worten 'Buch ohne Titel' finden wir den Verweis auf die Fussnote, die uns lakonisch genug meldet: 'Von Elias Schlegel. Gl.' So muss denn Gleim für die Richtigkeit dieser Notiz verantwortlich gemacht werden. Des Buches selbst konnten wir nicht habhaft werden; selbst in Hamburg, wo es bei Bohn, dem Verleger Hagedorns, erschienen war, ist es nicht vorhanden; wenigstens erreichte eine Anfrage an die dortige Stadtbibliothek nur ein negatives Resultat[1]). In Heinsius' 'Bücherlexikon' finden wir es (1, 451) verzeichnet als 'Buch ohne Titel, besteh. in Oden etc. Hamburg, Bohn 1746. 8°. 7 Gr.'

Die lobende Recension erschien 1746 im dritten Jahrgang der 'Freymüthigen Nachrichten'. (XXVIII. Stück, Mittwochs, am 13. Heumonat S. 223 f.). 'Wir reden von einem Buche', heisst es in diesem 'Ein anders von Leipzig' überschriebenen Artikel, 'das keinen Titel hat und das unten auf dem Blatte, wo der Titel stehen sollte . . . diese Worte des Persius lesen lässt: Quantum est in rebus inane 1746 . . . . . Nach einer Vorrede, die voll Witz, feiner Satyre, und vom besten Geschmacke ist, finden wir das Verzeichniss der Stücke, die in diesem Buche ohne Titel (wir wollen ihm vors erste diesen Namen geben) enthalten sind'. Die von Bodmer erwähnte abfällige Kritik in Form eines 'Eingesandten Schreibens' von 'W. Erlenbach' urteilt dagegen in demselben Jahrgange (XXXVIII. Stück. Mittwochs, am 21. Herbstmonat S. 298—300) folgendermassen: 'Der Verfasser jaget dem Witze zwar nach, aber er holet ihn selten ein, weil die

[1]) Doch vermuten wir eher, dass es eben wegen des Mangels eines Titels nicht aufzufinden ist.

Natur ihm Bley in die Hirnschale gegossen hat, dass sein schwerer Kopf ihn zu Boden drückt'. Nun ist freilich ein solches Urteil aus der Schweiz über Schlegel zur Zeit des freundschaftlichen, brieflichen Verkehrs zwischen ihm und Bodmer nicht recht denkbar[1]), wenn wir nicht anders annehmen wollen, dass die Schweizer sich hinter dem 'Conrector Erlenbach' versteckten, so oft sie nicht offen über jemanden ihre leicht erregbare Galle ausschütten wollten. Wie liberal oder — kopflos die Herausgeber der 'Freymüthigen Nachrichten' bei der Aufnahme der verschiedensten Artikel verfuhren, ersehen wir aus einer dritten, wieder lobenden Besprechung desselben rätselhaften Buches (Vierter Jahrgang, 1747. XVII. Stück, S. 132 f.), welche mit den Worten schliesst: 'Die Wahl verdient Beyfall, und man kann dieser Sammlung weder den Nutzen noch das Vergnügen absprechen'.

Soweit man aus den in diesen Recensionen mitgeteilten Stellen der Vorrede schliessen kann, ist sie wirklich nicht ohne Witz und Geschick; aber in diesen wenigen Citaten haben wir nichts gefunden, was nur die Vermutung einer Autorschaft Schlegels nahe legen könnte. Möge aber die Notiz zur Klarstellung dieser Frage den unmittelbaren Anstoss geben!

Wir kehren zu Schlegels Vorrede zu den 1747 in Kopenhagen erschienenen Theatralischen Werken zurück. Die Sammlung selbst enthielt den 'Canut', das Lustspiel 'Der Geheimnissvolle', das Trauerspiel 'Die Trojanerinnen' und die zu Anfang dieser Einleitung erwähnte Elektraübersetzung. Wenn wir von der

[1]) Doch hat sich Bodmer im Briefe an Hagedorn 'Zur Ostermesse 1746' (Hagedorns Werke 5, 203) ziemlich barsch über J. E. Schlegel ausgesprochen; sehr ungünstig urteilte er auch in einem Briefe an Gleim vom 12. September 1747 (Briefe der Schweizer S. 66) über das erste Buch von Heinrich dem Löwen, 'den er nicht lesen könne; Schlegels Canut sei gut genug, aber in der Schreibart bemerke er einen widrigen Zwang'.

kurzen Vorrede zum Ruhmredigen absehen, so haben wir in dem Zeitraume von mehr denn vier Jahren, der zwischen der noch auf der Universität verfassten 'Abhandlung von der Nachahmung' und dem Erscheinen der 'Theatralischen Werke' liegt, keine theoretische Arbeit zu verzeichnen. Inzwischen war er ein anderer Mann geworden; in der halb diplomatischen Stellung als Privatsekretär des 'kurfürstl. sächs. u. kgl. pohln. Gesandten von Spener' hatte er Gelegenheit mit den höchsten Schichten der Gesellschaft in Berührung zu kommen. So wurde der Geschmack des feinen Beobachters wählerischer, sein Stil sorgfältiger und eleganter; und wie er die gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Litteratur zu heben und zu beleben suchte, so wollte er auch wieder der letzteren manches von einer feineren, gebildeteren Sprache und einem höheren Anstande zukommen lassen. Im 'Fremden', den er ein ganzes Jahr lang, ohne irgend einen Mitarbeiter, in einer fremden Stadt und für ein fremdes Publikum herausgab, finden wir zahlreiche feine, beinahe weltmännische Bemerkungen über die verschiedenen Stände und Typen, vor allem aber über den guten Ton und den guten Geschmack. Die einleitenden Bemerkungen dieser Vorrede (169,22—173,33) muten uns geradezu wie ein Stück dieser moralischen Wochenschrift an; und in der That hat er manche Grundanschauung aus derselben in die Vorrede herübergenommen. So finden wir, um nur dies eine Beispiel anzuführen, die geistreich begründete Nebeneinanderstellung der Pedanten und Petit-Maistres (Gecken) (170,32 ff. und 188,5 ff.), zweier so verschiedenen, und nur durch die gleiche Beschränktheit gemeinsamen Typen, von denen er die einen in Leipzig, die anderen in Kopenhagen kennen gelernt, bereits im 'Fremden'[1]) in folgenden Worten vorgezeichnet: 'Ein Petitmaitre, welcher seine studierte Ungezwungenheit, seine tactmässige

[1]) Stück VIII vom 25. May 1745. Werke 5, 73 f.

Behendigkeit, und seine überlästige Höflichkeit überall anbringt ..... und welcher von seinen Haaren und Kleidern eben so viel redet, als ein gelehrter Pedant von seinen Büchern, kann sich nicht weigern, ein Pedant der Artigkeit zu heissen'.

Die nahe Verwandtschaft mit der moralischen Zeitschrift muss man sich also gegenwärtig halten, um beim Lesen dieser Vorrede einer Enttäuschung zu entgehen. Auch die berühmtesten Wochenschriften Englands brachten nichts weniger als gedankentiefe oder ideal-philosophische Ideen zum Austrag, aber sie streuten eine Menge von richtigen, gesund-bürgerlichen, wirklich moralischen, wenn auch nicht selten nüchternen und sogar platten Ansichten in die bildungsbedürftigen Volksschichten, die bis dahin dem Geistesleben ferngestanden; eben in diesem Bestreben zur Bildung des Durchschnittsmenschen, zur Erreichung der guten Mittelsorte, liegt aber der Grund ihrer ungeheueren Beliebtheit und des unschätzbaren Verdienstes, den sie sich um die Bildung und Festigung der modernen Gesellschaft erworben haben.

Auf derselben geistigen Stufe etwa steht auch diese Vorrede, und wir unterschreiben gerne das Urteil Kobersteins[1]), 'dass die darin enthaltenen Gedanken nichts weniger als tief auf die Sache eingehen, um so mehr aber zum Beweise dienen können, was damals noch der tragischen Sprache in Deutschland abgieng und nöthig schien, den Trauerspieldichtern begreiflich zu machen'. Doch gerade dank dieser allgemeinen Verständlichkeit und gewissen Oberflächlichkeit hatte sich diese Arbeit bei den Zeitgenossen, mit Ausnahme der angegriffenen Ungenannten, einer sehr günstigen Aufnahme und ziemlich ungeteilten Beifalls zu erfreuen. Hagedorn, der auch über den 'Fremden' Bodmer gegenüber beifällig geurteilt hatte, berichtet letzterem am 14. September 1747 über die 'Theatralischen Werke' und fügt

[1]) Grundriss 5^5, 351.

hinzu[1]): 'Die Vorrede wird von Allen recht hochgeschätzt'. Nicolai hat sie zuerst in seinen Briefen 'über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften' lobend und zustimmend besprochen[2]); viel weitläufiger noch gieng er auf dieselbe ein in jener interessanten 'Abhandlung vom Trauerspiele'[3]), mit der er die 'Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste' im J. 1757 eröffnete und die Lessings hochbedeutende Bemerkungen veranlasste[4]); ein Drittel der ganzen Abhandlung ist der Erwägung und weiteren Ausführung der Schlegelschen Ideen gewidmet.

Zaghaft und unschlüssig wie unmittelbar vor der Ausarbeitung der grossen 'Abhandlung von der Nachahmung' (97, 7–17), schreibt Schlegel an Bodmer[5]) mit Rücksicht auf die Schrift (seines Bruders Adolf) 'vom Natürlichen in den Schäfergedichten': 'Ich wollte wünschen, dass man ein gleiches Werk von den Trauerspielen hätte, worinnen viele Leute von Geschmak, die ich kenne, eine grosse Menge so unerträglicher als allgemeiner und in allen deutschen Trauerspielen gewöhnlicher Ausdrükke erblikken. Die Stürischen (Stüveschen)[6]) Uebersezungen sind

---

[1]) Abschrift Hrn. Dr. Munckers nach den in der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Originalen.

[2]) S. 123—126.

[3]) S. 17—68. Eine vortreffliche Charakteristik dieser Abhandlung besitzen wir von Minor in seinem Buche über Lessings Jugendfreunde S. 284—287; noch in der zweiten von Maltzahn und Boxberger besorgten Ausgabe von Danzels Lessingbiographie ist sie (2, 24[8]) 'als das gemeinsame Werk der Freunde: Nicolai, Mendelssohn und Lessing' bezeichnet!

[4]) Vgl. die Briefe Lessings herausgeg. v. C. C. Redlich, besonders Nr. 31. 34. 35. 41 an Nicolai und Nr. 32 u. 33 an M. Mendelssohn.

[5]) Briefe an Bodmer S. 38 f. Brief vom 8. Oktober 1746.

[6]) Er übersetzte Racines 'Britannicus', Th. Corneilles 'Graf Essex' und zwei Stücke von Voltaire, die 'Alzire' und den 'Brutus'; vgl. CB. 6, 349. 524 u. Koberstein 5[5], 290.

davon eben so voll, als die Gottschedischen Originale[1]); gleichwohl getraue ich mich nicht, derjenige zu seyn, der diese Fehler entdekt, weil man es für eine Rachbegierde meines 'epigrammatischen Herrmann'[2]) ansehen könnte, und ich es zwar für erlaubt, aber nicht eben für behutsam gethan halte, über diejenige Art der Poesie Kritiken zu machen, darinnen man selbst arbeitet'. Doch hatte er auch diesmal seine Bedenken bald überwunden, denn die Vorrede trägt schon das Datum 'Copenhagen den 8. April 1747'.

Mit den Quellenangaben weniger sparsam, als gewöhnlich, verweist er (189, 28–32) auf die 'flüchtigen Gedanken des Fenelon' und auf Longin. Den ersteren hat er wohl durch Gottscheds Vermittlung kennen gelernt, der 'Des Erzbischofs von Cambray, De la Motte Fenelon, Gedanken von der Tragödie[3]) und von den Lustspielen' im ersten Teil der Deutschen Schaubühne an Stelle der unausgeführt gebliebenen Übersetzung der

---

[1]) Schon zwei Jahre früher hatte der Verräter an Gottsched geschrieben (Brief vom 2. April 1744. Werke 5, XXXIII f.): 'Ohne mich auf die Phädra des Racine zu berufen, von der es bekannt ist, dass die blosse Schönheit der Verse ihr den Vorzug vor des Prado (!) seiner gegeben, worinnen eben die Affecten waren (vgl. auch Dubos, Réflexions 2, 410—413 u. 3, 327—339); so glaube ich, dass die Majestät des Trauerspiels ohne eine sorgfältige Ausarbeitung der Verse nicht bestehen kann, weil gar zu leicht auch nur ein überflüssiges Wort den Affect einer ganzen Zeile verderbt'.

[2]) Dies bezieht sich auf folgende Worte Gottscheds in der Recension des Schlegelschen 'Herrmann' (Deutsche Schaubühne Bd. 5, 1744. S. 15): 'Ja selbst unter denen (Zuschauern), die seine Sittensprüche gar wohl erreichen können, ermüdet die Hälfte, seinen Ora-[16]keln nachzusinnen: weil es überaus schwer ist, den Verstand immer gleich angestrengt zu erhalten'; vgl. Bodmers Worte an Schlegel (Schlegels Werke 5, XXXXI): 'Gottsched . . . . . sagt, Ihr Herrmann sey aus Sinngedichten zusammengeflickt'.

[3]) Die 'Gedanken von der Tragödie' hatte Gottsched schon hinter der ersten Ausgabe seines Cato (84—95) 1732 abdrucken lassen. Vgl. Crüger, Gottsched u. d. Schweizer. S. 31.

Aristotelischen Poetik aufnahm[1]). Mit Fenelon tadelt er die ausschweifende Schreibart und die Häufung sinnreicher und spitzfindiger Einfälle im Drama und empfiehlt dagegen eine anständige Einfalt.

Bedeutender und fruchtbarer ist der Einfluss Longins, mit dem er sich wahrscheinlich schon während seines Aufenthalts in Dresden beschäftigt hatte; wir finden wenigstens dies Werk in einem Briefe an Gottsched erwähnt und zwar berichtet er demselben, dass der ungenannte Verfasser der gegen Gottsched gerichteten Vorrede zur zweiten Ausgabe der für ihre Zeit immerhin achtenswerten, auch von Lessing geschätzten[2]) Übersetzung C. H. Heinekens[3]) in der Person Liscows zu suchen sei[4]).

Da uns Schlegel durch seine Quellenangabe der Mühe der Beweisführung enthoben hat, so wollen wir uns auf die Andeutung der Grundgedanken, die Schlegel dem griechischen Ästhetiker entnommen, beschränken. Am meisten fühlte er sich von der im IX. Kap. '*περὶ νοήσεως* (Von den hohen Gedanken)' ausgesprochenen Idee[5]), 'dass das Erhabene an sich selbst nichts sey als der Widerhall von der Grösse unseres Geistes', angesprochen. Auf diese Annahme von der geistigen Grösse, ja der Unantastbarkeit und übermenschlichen

---

[1]) S. 22—38. Entsprechend den übernommenen Rollen, — er widmete sich der hohen Tragödie, die Frau der Komödie — hat er die ersteren, die geschickte Freundin die letzteren übersetzt. Vgl. o. S. XIX.

[2]) Vgl. Danzel, Lessing 2^2, 236.

[3]) Dionysius Longin vom Erhabenen. Griechisch und teutsch..... Leipzig u. Hamburg. 1738. Wie aus den polemischen Noten zu S. 318—320 hervorgeht, greift jedoch der Übersetzer weit mehr die Schweizer als Gottsched an, die er 'des Mangels an Sprachkundschaft' beschuldigt; auch ist es nicht ganz richtig, wenn Koberstein 3^5, 311, Anm. 38 kurzweg sagt, diese Übersetzung sei von Gottsched (CB. 5, 108—140) getadelt worden; vgl. Gottscheds CD^2 S. 366.

[4]) Danzel, Gottsched S. 150. Brief vom 16. November 1742.

[5]) Heineken S. 63.

Hoheit der tragischen Helden gründet sich auch die Forderung einer hohen edlen Sprache. Gleichzeitig erinnern aber die daran geknüpften Bemerkungen (173,15–33) lebhaft an § 22 der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Die Art und Weise, wie nach Schlegels Ansicht ein Dichter seine Helden ihren grössten Schmerz ausdrücken lassen soll, ist dem Longinus entnommen: 'Nur in dem allerheftigsten Erstaunen', meint Schlegel (171,33 ff.) .... 'drückt sich sein Zustand durch eine Ausrufung und durch ein beredtes Schweigen aus'. Longinus sagt[1]): 'Und darum bewundern wir zuweilen das blosse Denken eines Menschen, eben der Grossmuth halber, wenn er gleich kein Wort redet, wie das Stillschweigen des Ajax in der Hölle, welches mehr Hohes in sich enthält, denn alles, was er hätte sagen können' und Heineken bemerkt dazu, Sophokles habe dies Kunststück im Stillschweigen beredt zu seyn ungemein wohl in seinen Trachinerinnen anzubringen gewusst. Ferner hat Schlegel Longins feine Bemerkungen über eine Stelle 'aus des Demosthenes Rede wider den Midias', worin er auf den grossen, lediglich 'durch beständiges Umwechseln, die Natur der Wiederholung und die Auslassung der Verbindungswörter' hervorgerufenen Eindruck verweist[2]), und die 29. und 30. Abteilung 'von der zu sehr ausschweifenden Umschreibung' und 'der Wahl der Wörter'[3]) in ausgiebiger Weise benutzt; auch die der Übersetzung angehängte 'Untersuchung' C. H. Heinekens 'von dem was Longin eigentlich durch das Wort erhaben verstehe'[4]) hat er nicht unberücksichtigt gelassen.

Ein Vorbild besonders für den satirischen Teil dieser Vorrede mögen wohl auch die 1746 in Berlin erschienenen

---

[1]) Ebenda S. 63.
[2]) Ebenda S. 180—183.
[3]) Ebenda S. 222—225.
[4]) Ebenda S. 315—376.

'Songes philosophiques. Par l'Auteur des Lettres Juives (J. B. Boyer, Marquis d'Argens 1704—1771)[1]), suivant la Copie originale' gewesen sein; im fünfzehnten Traum, den Gottsched im Büchersaal vollständig übersetzte[2]), erscheint dem Verfasser der ältere Racine und unterhält sich mit ihm über den damaligen Zustand der schönen Litteratur in Frankreich. Dies Gespräch ist eben nichts anderes als eine sehr witzige Satire auf die gezierte und schwülstige Schreibart der damaligen französischen Dramatiker, aus denen manche wundersame Stilblüte zum grossen Ergötzen des Lesers angeführt wird.

Ohne überall Einflüsse und Anregungen wittern zu wollen, möchten wir doch auf einige Stellen aus Pyras geistreichem Verweis aufmerksam machen. So bemerkt dieser sehr richtig[3]), dass Gottsched, 'so niedrig und prosaisch er auch sonst schreibt, doch fast meistens' in den 'Missbrauch der Metaphoren und ein falsches Pathos' verfällt, 'wenn er sich hat erheben und schön schreiben wollen'. Auch kann Schlegels nicht ohne Humor karikierte Übersetzung einer Stelle aus Bajazet (176,33—177,40) als Gegenstück zu Pyras 'Versuch aus dem Stegereife'[4]), den Anfang des 'Cato' in würdige Worte zu kleiden, betrachtet werden.

Wir können uns des Eindruckes nicht erwehren, dass Schlegel den kritischen Teil mit dem theoretischen

---

[1]) A. A. Barbier, Dictionnaire des ouvrages anonymes 7, 529.
[2]) 3, 397—417. Stück 5 v. J. 1746.
[3]) a. a. O. S. 52.
[4]) a. a. O. S. 69—75. Vgl. auch 'Fortsetzung des Erweises' S. 104. Dagegen hat eine eingehende Vergleichung mit Bouhours' 'Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit' (Paris 1687) kein positives Resultat ergeben. Dasselbe gilt auch von Bodmers dasselbe Thema behandelnden Schriften: 'Untersuchung, inwiefern das Erhabene in den Trauerspielen Platz haben könne, wie auch von der poëtischen Gerechtigkeit', hinter dem 1736 erschienenen Briefwechsel (von der Natur des poetischen Geschmacks) mit dem Grafen Conti, und 'Critischer Betrachtung und freyen Untersuchung zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne'. Bern 1743.

in dieser Abhandlung nicht glücklich zu verschmelzen verstanden; er hätte vielleicht besser gethan, wenn er uns nur eine Kritik oder richtiger eine Satire — quam difficile non scribere — gegeben hätte. Aber freilich kamen erstens die gegen Bodmer geäusserten Bedenken in Betracht, dann hatte man ja an Streitschriften damals gerade genug und als Vorrede war solch ein polemischer Ausfall wohl nicht zu brauchen. Wie in Bouhours' 'Manière de bien penser' fällt auch hier der positive Teil mager aus und bringt wenig mehr, als jener Brief über das Trauerspiel der Alten und Neuern, mit dem wir diese Ausgabe eröffnen.

Vor allem empfiehlt Schlegel alle Redensarten, die auf gemeine und niedrige Ausdrücke führen können, zu vermeiden (177, 41 ff.). Die hier getadelten Worte und Wendungen sind fast sämtlich der Übersetzung der Voltaireschen 'Alzire' entnommen, die Gottsched als das Werk seiner geschickten Freundin in den 1741 erschienenen dritten Teil der deutschen Schaubühne in der Zuversicht aufnahm, dass man darin 'keine gezwungenen Verse, und keine niederträchtige Redensarten vorzurücken Ursache finden' werde[1]). Dort finden wir den (178, 9) getadelten Ausdruck 'Hund' auf S. 21:

(2, 4) 'Sein Laster weis ich nur, und Gussmann hiess der Hund',

ebenso auf S. 57 den Ausdruck 'Bubenstück' (178, 14), wobei aber die Übersetzerin nach Nicolais Ansicht 'aus Irrthum auf den guten Weg gerathen zu seyn' scheint[2]):

(5,5) 'Alzire, sprich, ist wohl das Leben so viel werth,
Dass man dafür von uns ein Bubenstück begehrt?'[3]).

Wenn man sich aber lediglich auf die Vermeidung solcher Redensarten beschränkt, so kann das Trauerspiel noch immer ganz platt und der Helden unwürdig aus-

---

[1]) Schaubühne III. Vorrede S. I.
[2]) Abhandlung vom Trauerspiele a. a. O. S. 64.
[3]) Vgl. damit Breitingers CD. Bd. 2. Abschn. 4. Von der Kunst der Uebersetzung, bes. S. 146.

fallen, falls nicht andere Eigenschaften hinzu kommen. So fordert er: 1) als Haupteigenschaft 'einen gewissen Schwung' (180, 21 ff.)[1]; 2) einen grösseren Nachdruck (183, 33 ff.) (ersterem setzt er ein hochtrabendes Wesen, letzterem übel angebrachte oder schlecht gewählte Umschreibungen, statt der einfachen Benennungen als Extrem gegenüber); und 3) schöne und edle Gedanken, da grosse Thaten nur dann ein Verdienst des Helden sind, wenn sie aus Überlegung entstehen (185, 33 ff.). Darunter will er jedoch, durch die Gottschedsche Kritik seines 'epigrammatischen Herrmann' vorsichtig gemacht, durchaus nicht 'Wortspiele oder Gedanken, die keine Wahrheit in sich haben (186, 10 f.) und nur ein glänzendes Spielwerk sind', verstanden haben (187, 13–35). Besonders lässt er darauf Acht nehmen, dass der Gedanke nicht am falschen Orte stehe, und bemerkt sehr richtig, dass verschiedene Gemütsbewegungen oder Umstände eines Helden nicht immer die gleiche Menge von Gedanken ertragen können (188, 1—189, 25).

In der weitläufigen Besprechung dieser Vorrede in der 'Abhandlung vom Trauerspiele' hält Nicolai im Ganzen am Schlegelschen Standpunkte fest; nur in der folgenden Schlussbemerkung[2] spricht er einen Gedanken aus, der gerade das Gegenteil von den Ergebnissen der Schlegelschen Nachahmungstheorie besagt: 'Schöne Gedanken', heisst es dort, 'welche nicht an ihrem Orte stehen, zeigen uns nicht die tragischen Personen, . . . sondern den Dichter, der beschreibt, Vergleichungen macht oder moralisiret. Aufs höchste wird er uns gefallen, dieses wollten wir aber nicht; wir

---

[1]) Vgl. damit Breitinger CD. 2, 354: 'Die Leidenschaften haben eine eigene Sprache und eine gantz besondere Art des Ausdruckes, womit sie nicht so fast absonderliche Begriffe, als vielmehr den Schwung ihrer erhizten und phantastischen Vorstellungen entdecken und offenbaren'.

[2]) S. 67.

wollten gerührt, bewegt, und interessiret werden; kurz, wir wollten die Wirkungen des Trauerspiels empfinden, nicht die Kunst des Dichters'.

Schlegel mochte es vielleicht selbst fühlen, dass aus dieser Vorrede etwas ganz anderes, als er ursprünglich beabsichtigt hatte, geworden war. Sie brachte auch einerseits mehr, nämlich eine theoretische, vielleicht überflüssige Auseinandersetzung zur Begründung von äusserlichen, sonst unanfechtbaren Forderungen; andererseits aber wieder weniger, denn da er selbst Dichter und nicht ganz frei von Schuld und Fehle war, so konnte er unmöglich in dieser wissenschaftlich ausstaffierten Vorrede in vollem Masse und an allen Erzeugnissen der damaligen Dramatiker die bezweckte wohlverdiente Kritik über die äussere Form üben. In diesem Sinne schrieb er auch am 15. April 1747 an Bodmer[1]: 'Es ist mir lieb, dass ich Ihnen schon in einem vorigen Briefe vergangene Michaelsmesse aufrichtig geschrieben, was ich von diesen Stükken halte. Sie werden es noch deutlicher aus der Vorrede sehen, die vor meinen theatralischen Werken stehet, welche ich Ihnen beigehend überschikke[2]). Man kann nichts von den Regeln eines guten Trauerspiels sagen, ohne zugleich eine Satire auf den 'Agis' und alle seine Brüder und Schwestern zu machen. Und so sehr ich mich in dieser Vorrede in Acht genommen habe, eines davon zu berühren: so habe ich doch keinen kriechenden Ausdruk finden können, der nicht in einem von den Originalen oder Uebersezungen der Schaubühne zu finden wäre. Ich nehme einige Stellen meiner 'Dido' davon nicht aus, welche ich billig hätte

[1]) Briefe an Bodmer S. 46 f.

[2]) Wahrscheinlich sandte er ihm eine Abschrift aus dem Manuskript, denn nach den von 190, 26 ab mit kleineren Lettern gedruckten Schlussbemerkungen über die Elektraübersetzung, von der er nicht einmal wusste, 'ob sie bey diesem Bande seyn wird oder nicht' (a. a. O. 48), zu urteilen, wurden nicht nur ein grosser Teil der 'Theatralischen Werke' selbst, sondern auch diese Vorrede in Leipzig gedruckt.

ändern sollen, wenn nicht Fehler, die sich einmal eingeschlichen haben, sehr leichtlich sich vor den Augen verstekten, wenn man am nöthigsten hat, sie zu sehen'.

Für diese Enthaltsamkeit wollte er sich im 'Gaertnerkönig' entschädigen. Nachdem er nämlich schon im vorhergehenden Briefe[1]) Bodmer die Idee mitgeteilt hatte, 'ein halbkomisches, und halbpathetisches Nachspiel über den Gärtner zu machen, den Alexander zum Könige sezte, worinnen Alexander und andere allezeit den Charakter der tragischen Poesie in ihren Reden hätten, der Gärtnerkönig mit seiner Familie aber immer unvermuthet in die niedrigen Ausdrükke der deutschen Trauerspiele verfiele', legt er diesem Briefe das in den Werken (2, 636) abgedruckte Bruchstück dieses Planes bei. Im darauf folgenden Briefe vom 18. September 1747[2]) bespricht er weitläufiger diesen vorzüglichen Plan, der ein Lustspiel in der Art des Amphitruo oder Demokrit abgeben sollte. Er wollte dies Stück so einrichten, 'dass uncritische Zuschauer nicht einmal merkten, dass es eine Satyre auf andre Theater-Stücken seyn sollte'. Äusserst belehrend ist sein Entwurf zum Charakter des Gärtnerkönigs Abdolinim, an dem er in der Zwischenzeit sehr energische Veränderungen vorgenommen hatte. Falls wir die Mitteilungen dieses Briefes richtig verstanden haben, so wollte er die beiden Extreme, die barsche, ungehobelte, aber natürliche Denk- und Ausdrucksweise eines ganz schlichten und ungebildeten Mannes am Gärtnerkönig, dagegen die ganze Manieriertheit und Geschraubtheit eines falschen Pathos, hinter dem sich Gedankenleere und ein ungebildetes Gemüt nur zur Not zu verbergen vermögen, an dessen Frau, einer prächtigen Holbergschen Figur, veranschaulichen; als Mitte zwischen beiden

[1]) Vom 8. Oktober 1746, a. a. O. S. 39.

[2]) Eine Stelle aus demselben über den 'Gärtnerkönig', nach der Abschrift Hrn. Dr. Munckers, hat bereits Söderhjelm a. a. O. S. 95 mitgeteilt, ohne aber auf den Zusammenhang mit dieser Vorrede zu verweisen; vgl. Schnorrs Archiv 14, 49—57.

sollte Alexander mit seinem Hofe die wahre 'Würde und Majestät des Ausdrucks' vorstellen. 'Es ist wahr', sagt er in Bezug auf Abdolinim, 'niederträchtige Redensarten verrathen ein pöbelhaftes Herz. Hierinnen aber ist ein Unterschied unter dem Wesentlichen einer Gedanke und unter den zufälligen Nebenumständen derselben zu machen. Ist eine Rede in demjenigen, was das Wesentliche einer Gedanke betrifft, niederträchtig: so kann sie nichts andres als ein pöbelhaftes Herz verrathen. Die Nebenumstände oder die Einkleidung einer edlen Gedanke aber, kann gleichwol nicht allein einfältig (denn so wäre nichts darwieder zu sagen), sondern grob seyn, dass man sie einem Helden unanständig findet'[1]). Der Gärtnersfrau sollten 'alle die gezwungenen und übelangebrachten Ausruffungen der neuen deutschen Tragödien, das precieuse Wesen der Panthea'[2]) in den Mund gelegt werden, ausserdem sollte noch ein Petit-Maitre im Lager Alexanders 'eine vollkommne Copie eines schlechten tragischen Helden werden'[3]).

Unmittelbar an diese Mitteilungen schliesst sich auch folgende Nachricht: 'Meine vormaligen Gedanken waren, auf meine Sätze von der Nachahmung eine ganze Theatralische Dichtkunst zu bauen. Bey Gelegenheit des hiesigen neuaufgerichteten Theaters habe ich einigemal die Versuchung gehabt, zum Unterrichte der Comödianten einige Anmerkungen über die Wahl guter Stücke und über andre zum Theater gehörige Dinge aufzusetzen, welche einestheils die verkehrten Begriffe des Herrn G..... (Gottsched) hiervon niederreissen würden. Wenn es noch geschieht, so werde ich sie Ew. HochEdelgeb. mittheilen'.

---

[1]) a. a. O. 51.

[2]) Die in den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (204, 30—205, 4) verspotteten 'Lehrsprüche' sind ebenfalls der Panthea (Deutsche Schaubühne 5, 1—66) entnommen. Vgl. Werke 3, 273. Anm.

[3]) a. a. O. 52.

Glücklicherweise hat er diesen Plan nicht unausgeführt gelassen. Die im J. 1747 verfassten, aber erst siebzehn Jahre nach seinem Tode veröffentlichten 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' sind ein glänzendes Zeugnis für den inneren Fortschritt seiner Anschauungen und die glücklich vollzogene Schwenkung aus den etwas nebulosen Regionen einer abstrakt theoretisierenden Ästhetik zu einer auf realer Basis gegründeten ästhetischen Kritik.

Doch noch vorher ein Wort über das 'Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen'[1]), welches wir aus dem Grunde von dieser Sammlung ausgeschlossen haben, weil es weder ein litterarisches oder ästhetisches Interesse beansprucht, noch auch das genügende Mass von Erfahrung und Sachkenntnis aufweist, um als ein kulturhistorischer Beitrag zur Theatergeschichte gelten zu können. Ursprünglich geht dieses 'Schreiben', den Mitteilungen seines Bruders Heinrich zufolge, auf einen vermutlich gegen Ende des J. 1746 skizzierten Plan zurück, der, um bloss die Möglichkeit des Bestehens eines ständigen Theaters in Kopenhagen zu zeigen, auf der hinfälligen Annahme von mindestens 165 Jahresvorstellungen und 50,000 Theaterbesuchern beruht[2]). Gute Freunde müssen ihn auf diese unrichtigen Voraussetzungen aufmerksam gemacht haben, denn im 'Schreiben' finden wir schon eine ganz andere Berechnung, die immer noch an Zulässigkeit sehr viel zu wünschen übrig lässt. Er glaubt um die Hälfte zu wenig zu rechnen, wenn er die Bevölkerung Kopenhagens auf 50,000 schätzt; sollte davon nur die Hälfte zweimal im Jahre das Theater besuchen, so erwüchsen daraus Einnahmen von 50,000 Mark dänisch = 8333 Rthlr.; davon kämen 4000 für

[1]) Werke 3, 251—258.
[2]) a. a. O. S. 243.

Gehalte von 12 Schauspielern[1]) und einem Aufseher in Abzug, ferner 3000 für je drei Vorstellungen einer jeden Novität, denn die erste decke die Kosten, 'welche die Aufführung eines neuen Stückes erfordert', die dritte sollte zu Gunsten der Schauspieler und die fünfte erst 'zum Vortheile des Verfassers sein' (so optimistisch denken jetzt weder Dichter noch Publikum von den Novitäten); so blieben immer noch mehr als 1000 Rthlr. jährlich den — Armen[2]). Gesund und richtig ist dagegen sein Gedanke, dass die Gesellschaft unter die Leitung eines Aufsehers zu stellen (ob dies ein Staatsbeamter sein sollte, sagt er uns freilich nicht)[3]), und das Theater als eine bürgerliche Einrichtung zu betrachten sei, die für die Gesamtheit da sei und von ihr auch gehalten werden müsse. An die Munificenz des höchsten Protektors der schönen Künste stellt er fürwahr kein zu hohes Ansinnen. Es genügt ihm, wenn der König nur eines seiner Häuser in Kopenhagen zu diesem Zwecke einrichten liesse und 'die hohen Herrschaften nur eine mässige Summe zum Besten des Schauplatzes für ihre darinn habenden Logen bestimmen wollten'. Desto grössere Anforderungen stellt er an die Leistungsfähigkeit seiner zwölf 'Acteurs' ('diejenigen Stücke', meint er nämlich, 'sind fast alle nicht viel werth, zu deren Aufführung mehrere nöthig sind')[4]), denen er zumutet für die brillante Jahresgage von 200—400 Rthlr. wöchentlich fünfmal, und zwar abwechselnd bald deutsch, bald dänisch, zu spielen; 'denn', setzt er hinzu,

---

[1]) Und für 'zwey Kinder, die man zu Acteurs aufziehen könnte'. Vgl. Louis Riccoboni, De la réformation du théâtre 1743 S. 335: 'Je crois qu'il seroit de la prudence d'élever et d'instruire pour le Théâtre une demie douzaine de garçons, et autant de filles'.

[2]) S. 256. Dasselbe fordert auch Riccoboni in der oben citierten Schrift. Vgl. 226, 12—18.

[3]) Vgl. Riccoboni a. a. O. S. 59 u. 98.

[4]) S. 253 unten.

'die Dänen sprechen sehr gutes Deutsch, wenn sie sich nur Mühe geben wollen'.

Diese wenigen Andeutungen dürften genügen, um zu zeigen, in welchem Masse Schlegel der richtige Blick für die rein technische und finanzielle Seite eines solchen Unternehmens fehlte; dagegen können wir aus den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters ersehen, dass er einen vortrefflichen artistischen Leiter abgegeben hätte. Wir haben für die frühesten (Auszug eines Briefs usw.) und die spätesten dramaturgischen Erörterungen Schlegels, die beide erst nach dem Tode des Verfassers gedruckt wurden und deren Handschriften wir trotz vieseitiger Anfragen nicht erlangen konnten, die vom Herausgeber der Werke gewählten und bereits eingebürgerten Titel beibehalten. Adolf Schlegel giebt den 'Gedanken zur Aufnahme' in seinem 'Batteux' (S. 408) den wahrscheinlich ebensowenig authentischen Titel 'Schreiben eines Liebhabers des dänischen Theaters'. Den mittelbaren Anstoss zu dieser Arbeit gab der günstige Umschwung der geistigen Zustände in Dänemark, der sich rasch nach der am 6. August 1746 erfolgten Thronbesteigung Friedrichs V. vollzogen hatte; so konnte z. B. schon am 26. December desselben Jahres Hagedorn an Bodmer berichten, dass 'die Hoffnung, die man von dem neuen Könige in Dänemark habe, dort der Freyheit zu reden und zu schreiben bereits mehr Muth mache' [1]). Selbstverständlich kam dies — wie konnte es im 18. Jahrhundert anders sein? — in erster Linie dem Theater zu gute, dessen die Hauptstadt Dänemarks, seitdem das alte Theater 1728 abgebrannt war, während der puritanisch-reaktionären Regierung Christian VI. (1730—1746) entbehren musste.

Schlegel hatte, wie sein Bruder berichtet [2]), 'viele Freunde und Bekannte, auch unter den Vornehmsten,

[1]) Abschrift Hrn. Dr. Munckers aus den auf der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Originalen.

[2]) Werke 3, 243.

gehabt, die ihn zu schätzen wussten, ... und bei der Errichtung dieses Theaters seine Meynung zu wissen begehrten'; besonders hatte er sich der Gunst des Obermarschalls Grafen Moltke, dem Joh. Heinrich die Werke des Bruders widmete, und des Geheimraths von Berkentin, 'Ministers vom Conseil', der ja in Paris nach einem Übersetzer des Canut suchen liess[1]), zu erfreuen. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, dass unser Dramaturg auf Aufforderung dieser Herren vorliegende Schrift verfasste, die ja überhaupt mehr den Eindruck eines 'exposé' oder einer Denkschrift, als den eines publizistischen Aufsatzes macht.

Sie besteht aus drei verschiedenen Elementen: 1) aus Anklängen an die früheren rein theoretischen Abhandlungen; 2) aus der Entwicklung von ganz neuen, sehr bedeutenden dramaturgischen Anschauungen, in Verbindung mit einer stärkeren Betonung der schon früher gegebenen praktischen Winke; und 3) aus Andeutungen, inwieweit diese Resultate sich den dänischen lokalen Verhältnissen anpassen liessen.

Als er sich vor der schwierigen Aufgabe erblickte, die Gesetze seiner Nachahmungstheorie nicht nur auf eine Formfrage, wie etwa diejenige von der gereimten oder prosaischen Komödie, sondern auf eine ganze Gattung von poetischen Erzeugnissen anzuwenden[2]) und letztere aus ersterer zu entwickeln, da mussten ihm begreiflicherweise manche Zweifel nicht so sehr über die Richtigkeit, als vielmehr über die praktische Anwendbarkeit derselben aufsteigen. Hier galt es ja vor allem die Stofffrage zu lösen, die ja für seine Nachahmungstheorie eine rein nebensächliche war. Die Einsicht, dass durch das Herbeiziehen seiner Theorie diese frischweg aus dem Kopfe eines lebhaft denkenden und geschmackvoll dichtenden

[1]) Briefe an Bodmer S. 48.

[2]) Vgl. die S. CLIX mitgeteilte Stelle des Briefes an Bodmer vom 18. September 1747.

Kritikers entstandenen 'Gedanken' an Klarheit und praktischem Werte nur eingebüsst hätten, wird ihn wohl bestimmt haben, den ursprünglichen Plan, 'auf die Sätze von der Nachahmung eine ganze Theatralische Dichtkunst zu bauen', fahren zu lassen. So entlehnte er seinen theoretischen Abhandlungen bloss die Betrachtungen über das Vergnügen als Endzweck der Kunst und dessen Verhältnis zum 'Lehren' (201, 28—203, 12), sowie die Andeutungen über den tragischen und komischen Charakter (203, 26—204, 7)[1]). Ohne ausführlich citieren zu können verweisen wir den Leser auf Lessings Dramaturgie St. 33—35, wo dieser bei Besprechung von Favarts Solimann II. in unverkennbarer Übereinstimmung mit den soeben bezeichneten Ideen Schlegels (auch der Zusammenhang mit der Nachahmungstheorie ist eingehalten)[2]) nur noch viel schärfer betont, dass es dem dramatischen Dichter gleichgiltig sei, ob sich aus seiner dramatischen Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern lasse oder nicht.

Ganz neu und von grösster Tragweite ist vor allem das Dringen auf einen nationalen Stoff und Gehalt, im Trauerspiel sowohl, als im Lustspiel (S. 194, 3 ff. 197, 1 ff. 215, 11 ff. 224, 33 ff.), worüber wir aber schon bei Du Bos[3]) zwei bedeutende Stellen finden. Nach der

[1] Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Worte (203, 28 f.): 'je genauer das Theater die Natur nachahmet, das heisst, je schöner es ist, und je mehr es vergnügt usw.', schon mit Benutzung der Batteuxschen Terminologie geschrieben sind.

[2]) Z. B. im 35. Stück: 'Allein, als Favart diese Erzehlung (des Marmontel) auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, dass durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes grössten Theils verlohren gehe, und dass, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so gross und lebhaft sey, dass man dabey ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren'.

[3]) Réflexions 1, 74 u. 1, 419.

Bemerkung (1, 73): 'que le sujet qui renferme les principaux événemens de l'histoire d'un certain peuple est plus intéressant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation', meint er, dass ein Stoff, der nicht folgende zwei Vorzüge vereinige, schwerlich gefallen würde: 'je veux dire un sujet capable de toucher tous les hommes, et qui plaise encore particuliérement aux compatriotes de l'Auteur, parce qu'il parle des choses ausquelles ils s'intéressent le plus'; es kämen sogar in der Vorstellung verschiedene Volkseigentümlichkeiten zum Ausdrucke: 'Je ne crois pas qu'on puisse dire que des différentes manieres dont on récite aujourd'hui la Comédie en différens pays, l'une soit meilleure que l'autre. Chaque pays doit avoir sa maniere propre de réciter la Comédie'. Mögen auch noch seine Bemerkungen über zwei Epen, den 'Clovis' des Desmarets und die 'Pucelle' des Chapelain (2, 541) nicht unerwähnt bleiben: 'Ce sont deux poëmes epiques, dont la constitution et les mœurs valent mieux sans comparaison que celles des deux tragédies (des 'Cid' und des 'Pompée'). D'ailleurs leurs incidens, qui font la plus belle partie de notre histoire, doivent plus attacher la nation française, que des événemens arrivés depuis long-temps dans l'Espagne et dans l'Egypte'. Derselbe Riccoboni, dessen 'Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe' (1738) Schlegel (194, 14) den 'Acteurs' empfiehlt[1]), hatte schon 1730 in der 'Dissertation sur la Tragédie moderne'[2]) dem pseudoklassischen französischen Drama

[1]) Nur dieses Werk, scheint es uns, konnte Schlegel mit den anderwärts nicht nachweisbaren 'Remarques sur tous les theatres d'Europe' gemeint haben; ebenso versteht er höchst wahrscheinlich unter 'i paragoni di teatro' das oben (S. LXIV. Anm. 1) citierte Werk des Grafen Pietro Conti di Calepio. Beide lapsus sind leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass Schlegel die Titel dieser Werke, die damals ihren Weg von Paris und Zürich nach Kopenhagen wahrscheinlich noch nicht gefunden hatten, aus dem Gedächtniss niederschreiben musste.

[2]) Histoire du Théâtre Italien 1, 247—319.

den nationalen Indifferentismus vorgeworfen[1]). So hat denn Schlegel im Auslande schon Vorgänger gehabt, und in Deutschland war er ebenfalls der erste nicht. Es hatte ja Bodmer bereits 1741 in den 'Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter' nicht nur den gegen Gottsched gerichteten Satz ausgesprochen, dass die Affekte eine weit grössere Gewalt über die Menschen haben als das Vermögen des Verstandes, sondern auch im Hinblick auf die Engländer die Idee eines patriotisch-politischen Trauerspiels angeregt.

Um zu veranschaulichen, wie sich gewisse Nationaleigentümlichkeiten im Drama wiederspiegeln, vergleicht Schlegel das französische Drama mit dem englischen (194, 28 ff.). Vieles ist ja darin richtig bemerkt und kann heute noch aufrecht erhalten werden; nur scheint er uns darin zu irren, dass er als der echte Moralist des 18. Jahrhunderts die Kunsterscheinungen ohne weiteres aus dem Charakter der beiden Nationen erklärt oder richtiger letzteren aus den ersteren deduciert. Kann man es ihm aber verübeln, wenn man bedenkt, dass solche Parallelen und Antithesen, solche Vergleiche zweier Nationen im 'Spectator', dessen Verfasser er hier mit besonderer Achtung erwähnt (197, 12. 18), auf allen Seiten anzutreffen sind? Wären solche Schlüsse jedoch überhaupt jemals sicher zu ziehen, warum hat er denn nicht bei seiner genauen Kenntnis des dänischen Volkscharakters auf eine ganz bestimmte Art von Schauspielen, die da am meisten hätten behagen müssen, hingewiesen (199, 4—200, 31)? Wie ganz anders hat Lessing diesen Unterschied zweier Nationen, soweit er sich im Drama ausprägt, zu Beginn der 'Theatralischen Bibliothek' im Aufsatze über das weinerliche Lustspiel darzustellen gewusst![2]).

[1]) a. a. O. S. 301. 'Il paroît que les Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens'.

[2]) Lachmann 4[1], 109 f., Hempel 11, 1, 189.

Schlegels Bemerkung über den Mittelstand als die Stütze des Theaters (200, 32) erinnert an des Grafen Conti 'Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia. In Zurigo MCCXXXII', wo wir neben einer abfälligen Kritik über die französische Alexandrinertragödie auch die Ansicht ausgesprochen finden, dass das Theater hauptsächlich für den Bürgerstand sei[1]), zu deren Verbreitung in Deutschland wiederum Bodmer durch die Aufnahme in den 'Auszug aus Hrn. G. v. C. Abhandlung vom Trauerspiele'[2]), mit dem er die 'Critischen Briefe' (Zürich 1746) eröffnete, wesentlich beitrug. Wenn wir hier schon Lessing erwähnt haben, so wollen wir auch gleich dem Leser eine Stelle aus der Dramaturgie in Erinnerung bringen, die vielleicht mit Schlegels Betonung des nationalen Princips in gewissem Zusammenhange steht. Gleich zu Beginn des 97. Stücks sagt er: 'Zugegeben, dass fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen: als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältniss haben als fremde? . . Freylich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle . . . Der Vortheil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; . . . er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern'. Die Tragweite dieser Gedanken wird uns besonders klar,

---

[1]) 'Ein Grundsatz meines vornehmen Freundes (des Grafen Conti)', schreibt Bodmer schon 1732 an Gottsched (vgl. Danzel, Gottsched S. 189), 'ist, dass das Trauerspiel poema populare und vor die Bürgerschaft gewidmet sey, zumahlen die Zuhörer aus allerley Leuten bestehen'.

[2]) So heisst es dort S. 8: 'Denn da das Trauerspiel vor andern Dichtarten für das gemeine Volk gewiedmet ist' . . . und S. 11: 'dem Volke zu Dienste sind die Trauerspiele eingeführt worden'.

wenn wir uns an folgendes Urteil Goethes erinnern (Hempelsche Ausgabe 21, 49): 'Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie (in der Periode vor dem siebenjährigen Kriege) fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel'. Doch ist Schlegel nie einseitig gewesen und besonders hält er es für ratsam, neben der alten Geschichte und der Fabel 'die Historie aller fremden Länder zu Hülfe zu nehmen' (216, 84).

Von nicht minderer Bedeutung ist Schlegels neue Einordnung der dramatischen Gattungen, wodurch das Dogma vom Ständeunterschied, an dem die Gottschedsche Schule hartnäckig festhielt[1]) und das in Harsdörfers 'fürstlichem Ehrstande, bürgerlichem Wehrstande und bäurischem Nährstande' sein Vorbild hatte[2]), durch die Verbindung mit einem neuen Momente, nämlich mit der Art der von jeglicher Gattung zu erweckenden Leidenschaften zur Hälfte ausser Kraft tritt. Vor den vierziger Jahren können wir höchstens bei Bodmer, dem Herausgeber von Pietro Contis di Calepio 'Paragone', wo der Ständeunterschied bereits stillschweigend aufgehoben war, hie und da auf eine freiere Anschauung stossen. Erst als Louis Riccoboni seine französisch geschriebenen und deswegen schon allgemeiner zugänglichen dramaturgischen Schriften, besonders aber die genannten 'Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe' (Paris 1738) erscheinen liess, in denen er auf la Chaussées 'École des amis' verweist und zugleich die Möglichkeit der Darstellung eines zwischen dem hohen Tragischen und Erschütternden und dem niedrig Komischen in der Mitte liegenden Pathos zu beweisen sucht, begannen langsam die neueren Ideen von der Gleichberechtigung der verschiedenen Stände — auf der Bühne und von der Zulässigkeit des 'rührenden

[1]) Erst in der vierten Ausgabe der 'Critischen Dichtkunst' (1751) sah sich Gottsched gezwungen, auch die bürgerliche Komödie zu berücksichtigen.

[2]) Tittmann a. a. O. S. 53 u. 155.

Lustspiels' und der 'bürgerlichen Tragödie' Fuss zu fassen; Riccoboni hatte nämlich gesagt: 'On fait représenter à ces personnages — nämlich diejenigen, deren sociale Stellung für eine Tragödie zu niedrig, für eine Komödie zu hoch ist — une action qui leur est convenable, on fait naître des situations touchantes, et cela peut produire un Spectacle charmant'[1]).

Gottscheds 1741 in den 'Critischen Beiträgen' erschienene 'Zufällige Gedanken über Herrn A. D. Richters, Rect. zu Annaberg Regeln und Anmerkungen über die lustige Schaubühne'[2]) zeigen noch wenig Verständnis für diese Neuerungen; desto mehr Beachtung verdienen die 'Regeln und Anmerkungen' selbst, wo wir gleich eingangs[3]) die Frage finden, ob man denn nur über das Hässliche und Lächerliche lache: 'Hat man denn nicht auch eine Tugendlust, und lachen wir denn nicht auch über fröhliche und schöne Sachen? Kann eine tugendhafte Handlung denn nicht auch die Zuschauer in einer Comödie sowohl belustigen als erbauen?' Entgegen der hergebrachten Definition des Lustspiels stellt er folgende auf[4]): 'Die Comödie ist eine Nachahmung einer moralischen Handlung, die durch ihr natürliches Wesen die Zuschauer belustigen; aber auch erbauen soll'; ja, ohne nur mit einem Worte die Ständetheorie zu berühren, möchte er den Unterschied zwischen einer lasterhaften und tugendhaften Comödie durchgeführt sehen, welch' letztere Gottsched jedoch in den Anmerkungen mit dem Schäferspiel für gleichbedeutend erklärte. Doch ist es bemerkenswert, dass eine Recension von Riccobonis 'Réflexions historiques et critiques' und 'De la Réformation du Théâtre' in Gottscheds

---

[1]) S. 148 und 149. Anm. Vgl. Danzel, Lessing 1^2, 291. Über N. de la Chaussée vgl. Uthoff, N. de le Chaussées Leben und Werke, Diss. Altenburg 1882.

[2]) 7, 572—604. 28. Stück. Vgl. S. XXVI. Anm. 3 u. S. LV.

[3]) Ebenda S. 579.

[4]) Ebenda S. 581.

'Büchersaal'[1]) mit der Behauptung schliesst, 'dass die Originalstücke der deutschen Schaubühne den Regeln des Herrn Riccoboni vollkommen gemäss' seien: 'Wir haben also dem Wunsche dieses verständigen Mannes bey uns Gnüge gethan, auch ehe uns derselbe noch bekannt gewesen, welches uns unfehlbar seinen Beyfall erwerben wird'. Das von Riccoboni aufgestellte Muster, N. de la Chaussées 'École des Amis', erfuhr dagegen in derselben Zeitschrift eine sehr abfällige Kritik; der Recensent — es geht nichts über die Logik — spricht diesem Stücke jeden dichterischen Wert ab, indem er es für einen moralischen, gesprächsweise verfassten Roman erklärt[2]).

Bei dieser neuen Einteilung der dramatischen Gattungen ging Schlegel also von der Vorraussetzung aus, dass jeder Stand, es sei auch der geringste, gewisse, wenn auch nicht gleich heftige Leidenschaften zu erwecken vermöge und dass eine gewisse Beimischung von Leidenschaften auch denjenigen Gattungen, die die Erregung des Lachens bezwecken, nicht fehlen dürfe. Zu den ersten vier Arten, die sich aus einer einfachen Zusammenstellung seiner Unterscheidungsmomente von selbst ergeben[3]), lässt er noch eine fünfte hinzutreten, 'die Handlungen hoher und niedriger oder vermischter Personen, die teils die Leidenschaften, teils das Lachen erregen', umfassen sollte. In dieser letz-

---

[1]) 1, 264—280. St. 3 v. J. 1745; auch nur ein flüchtiger Vergleich dieses Auszuges mit dem oberwähnten Aufsatze Richters genügt, um den Einfluss Riccobonis auf Richter, besonders in der von beiden geforderten Einschränkung des erotischen Elementes im Drama zu zeigen; auch Schlegel hat sich auf diesem Punkte ausser von La Motte noch von Riccoboni beeinflussen lassen. Vgl. De la Réformation S. 25—27.

[2]) 3, 82—92 v. J. 1746.

[3]) Vgl. Aubignac a. a. O. S. 131; überhaupt, wenn wir statt der Worte Schlegels 'Leidenschaften und Lachen' 'unglücklicher und glücklicher Ausgang' setzen, wird sich manche Übereinstimmung zwischen der Einteilung Schlegels und den Ausführungen Aubignacs zeigen (a. a. O. 123—134).

teren sollte sich der 'Cyklops' des Euripides mit dem 'Ehrgeizigen' und dem 'Unbedachtsamen' des Destouches, der seinen oft mit fein gezeichneten Charakteren reich ausgestatteten Lustspielen durch stärkere Beimischung des moralisierenden Elementes ein ernstes Gepräge zu geben verstand, zu vertragen suchen (206, 85—207, 27). Wenn er nun auch la Chaussées Gouvernante der dritten Gattung zuzählt, so ist es doch aus obigem unzweifelhaft, dass er in dieser fünften Art die Erzeugnisse der neuen Mischart unterbringen wollte. Adolf Schlegel, der diese Einteilung billigte, wollte noch zwei weitere Abarten aufgestellt sehen[1]), eine sechste für Schäferspiele, deren Einreihung in die dritte Art er tadelte, und eine siebente für die Stücke in der Art derjenigen des Saintfoix und der 'Zeneide' des Cahusac, die eben 'mehr allgemein menschliche Gefühle, mehr rein empfindende Wesen als wirckliche Menschen' vorstellen sollten. Wollte man noch jede von den verschiedenen Misch- und Abarten, die sich ja jeder Kunstentfaltung zugesellen müssen, wieder in einzelne Abteilungen unterbringen, so wäre es ein leichtes, auf dem von Adolf Schlegel vorgezeichneten Wege diese Einteilung noch um einige Kategorieen zu bereichern. Hat doch Elias Schlegel selbst ganz richtig bemerkt (207, 85 ff.), dass es in Betracht der vielen Grade zwischen hohen und niedrigen Personen noch Komödien von sehr verschiedener Art geben könne.

Zweierlei hat demnach als ebenso neue wie wichtige Errungenschaft dieser Abhandlung zu gelten: erstens der Hinweis auf das nationale Drama, zweitens die Einteilung der dramatischen Gattungen nach Ständen und Leidenschaften, wodurch nicht nur das bürgerliche Trauerspiel und das weinerliche Lustspiel (die 'comoedia commovens' wie sie Gellert nannte), sondern auch fast jede

[1]) Vgl. dessen Abhandlung 'von der Eintheilung der Poesie' hinter seiner Batteux-Übersetzung (2. Aufl. 1759) S. 409 f.

andere Gattung des recitierenden Dramas ihre ästhetische Rechtfertigung empfängt.

Noch bleibt es übrig, andere beachtenswerte Ansichten hervorzuheben, die zwar allgemein als hier von Schlegel zuerst ausgesprochen bezeichnet werden, die wir aber schon, wenn auch nicht in so nachdrücklicher Form, in seinen früheren Abhandlungen kennen gelernt. Was seine Ansichten von der Einheit des Ortes und der Zeit anbetrifft, so hat er ja bereits im 'Schreiben über die Comödie in Versen' (11, 14–18) die erstere als einen Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit bezeichnet[1]) und in der Kritik des Klajschen Herodes (33, 8–25) ausdrücklich betont, dass es zweierlei Regeln der Schaubühne gäbe, von denen die einen aus dem Begriffe der menschlichen Handlung, die anderen aber lediglich aus dem Endzwecke, warum man diese Handlung nachahme, entspringen; letztere seien zwar 'auf die Klugheit' gegründet und deswegen nicht zu verachten; doch hätten sie etwas willkürliches an sich und man sei darin auch teilweise von den Griechen und Römern abgewichen. Dass er zu diesen letzteren Regeln auch die Einheiten des Orts und der Zeit zählte, erhellt aus jener Stelle, wo er unter Beibehaltung der gleichen Einteilung der dramatischen

[1]) Vor ihm hatte sich bereits J. Fr. v. Uffenbach in der 1733 zu Hamburg erschienenen 'Gesammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, nebst einer Vorrede von der Würde der Sinngedichte' (vgl. S. XXV. Anm. 2) sehr wegwerfend über die drei Einheiten ausgesprochen, worüber Gottsched in der Recension dieses Werkes in masslose Entrüstung verfiel (CB. 3, 616. 12. St. v. J. 1735). Über die Vorgeschichte der drei Einheiten vgl. noch Borinski a. a. O. S. 214 f. u. 360 f. Auch möchten wir daran erinnern, dass Abbé Vatry (Hist. de l'Acad. 7, 182 ff.), dessen Abhandlungen Schlegel in so ausgiebiger Weise benutzte, die Einheit des Ortes verwarf und den Grundsatz Castelvetros (vgl. S. LXI f. dieser Einleitung) 'une corruption d'un passage de la Poëtique d'Aristote' nannte. Ebenso Pyra in der Fortsetzung des Erweises S. 79—82 u. 103 und Riccoboni, Histoire 1, 271.

Regeln in 'innerliche'[1]) (über die Wahl der Stoffe, die Einrichtung der Fabel, die Charaktere und das Versmass) und die bloss 'die äusserliche Form des Schauspiels betreffenden' zu den letzteren eben die Einheit der Zeit und des Ortes rechnet (221, 18–80); weitere Parallelen zwischen dieser Abhandlung und den in der Beurteilung Klajs schon angedeuteten Ideen wird der aufmerksame Leser leicht finden.

Welches Gewicht Lessing auf diese Ausführungen legte, ersehen wir aus dem längeren Citat der Stelle über das Verhältnis des englischen Dramas zur Einheit des Ortes (223, 18—224, 7) im 44. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Doch ging Lessing gleichzeitig an die Untersuchung der ersten Quelle, der Poetik des Aristoteles, während sich Schlegel über die Kommentatoren der Renaissanceperiode nicht hinauswagt; denn diese musste er vor allem (221, 18 ff.) im Sinne haben, wenn er von Kunstrichtern spricht, die 'veranlasst worden seien die äusserliche Form eines guten Schauspiels in zwo Regeln (nämlich die von der Einheit der Zeit und des Ortes) zu fassen'. Ebenso hat er die ganze Aristotelische Theorie über Furcht und Mitleid so gut wie unberührt gelassen. Da er gegen die Richtigkeit der damals gangbaren Erklärungen wohl manche Zweifel gehegt haben wird, aber nicht die Kraft fühlte, dieselbe selbständig anzupacken, so können wir es ihm nur zum Lobe anrechnen, dass er es vorgezogen, darüber zu schweigen, statt nach Gottscheds Art mit dem falschen Golde seichter Interpretationen zu prunken.

Ferner finden wir in dieser ja für den Druck nicht bestimmten Abhandlung — ein Beweis, dass es ihm um die Sache selbst und nie um die Persönlichkeit zu thun

---

[1]) Schlegel fügte also den von Aubignac (a. a. O. S. 206) aufgestellten Hauptbestandteilen des Dramas (la Constitution de la Fable, la Composition de la Tragédie et la Versification) nur die Charaktere als selbständigen Bestandteil hinzu.

war — zahlreiche Ausfälle gegen die von Gottsched und seiner Schule ausgehenden Ansichten; so tadelt er (197, 6–19) die ablehnende Haltung 'einiger Kunstrichter' gegenüber dem an schönen Schilderungen der Natur und bündigen Gedanken so reichen englischen Theater; an einer anderen Stelle (203, 1–5) finden sich einige schneidige Bemerkungen über dieselben Kunstrichter, 'die viele schöne Schauspiele . . . . bloss darum verworfen oder umgegossen (Addisons Cato!) haben wollten, weil sich nach ihrem Kopfe nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen liess', dann wieder (221, 27—222, 19) macht er sich lustig über die von denselben zur Verteidigung der Einheiten angeführten Beweise.

Am wichtigsten und die Frage selbst wesentlich fördernd erscheinen uns seine Äusserungen über die den tragischen Charakteren im Gegensatz zur Fabel einzuräumende Stellung (214, 1 ff.). Wir haben schon vorhin hervorgehoben, dass Schlegels Ansicht von der grossen Bedeutung der tragischen Charaktere zuerst durch sein tieferes Eindringen in das Wesen des antiken Dramas erweckt wurde, aber erst unter dem Einflusse des Shakespeareschen Cäsar zur Reife gelangte. Daraus ergab sich wie von selbst die gegnerische Stellung zu Gottsched, dem die Fabel für das Hauptwerk der Poesie galt. Ausser in den besprochenen Abhandlungen hat Schlegel seinen Zweifeln über die Richtigkeit dieses Grundsatzes unmittelbar Gottsched gegenüber brieflich aus Kopenhagen am 2. April 1744[1]) in Erwiderung des Urteils, das Gottsched in der Schaubühne über seinen Herrmann gefällt hatte, Ausdruck verliehen: 'Ich werde mich allezeit begnügen, wenn ich nur diese Fabel, die ich einmal erwählt, gut ausgeführet habe, weil

[1]) Dieser Brief ist abgedruckt teilweise bei Danzel, Gottsched S. 154 und in den Werken 5, XXXIII, wo auch die angezogene Stelle S. XXXIV steht.

man doch nicht immer Fabeln von gleicher Güte auslesen kann, und selbst die allervollkommenste Gattung von Fabeln verdriesslich werden würde, wenn alle Trauerspiele nach derselben eingerichtet werden sollten'. In desto grösserer Übereinstimmung befand er sich mit den Grundsätzen, die Bodmer in den 'Critischen Briefen' entwickelt hatte; er fand darin 'die Gedanken von dem Trauerspiele sehr richtig und dem Begriffe desselben sehr gemäs'. 'Wenn alle Kunstgriffe der Verwirrung', schreibt er an deren Verfasser[1]), 'die Aristoteles angegeben, nothwendige Stükke eines Trauerspiels wären, dafür er sie doch nicht ausgiebt, so würden alle guten Trauerspiele durch nichts als durch die Namen der Personen von einander unterschieden seyn; oder vielmehr' — hier liegt die Übereinstimmung mit der vorhin citierten Briefstelle — 'es würde nur ein einziges vollkommenes Trauerspiel geben, welches ohne Nuzen seyn, und beinahe mit den schlechten Romanen in eine Klasse gehören würde. Dieses habe ich schon in Leipzig dem Herrn Professor Gottsched öfters gesagt, der nebst dem Zusammenhange der Scenen, welches bei ihm, so viel ich finden können, das vornehmste Stük eines guten Trauerspiels ist, auf die Verwirrung der Fabel fast allein sahe, und die Karaktere gar vergass'. Sehr ähnlich drückt er sich auch im folgenden Schreiben an denselben vom 18. September 1747 aus[2]): 'Es ist sehr nützlich, dass Dieselben darinnen (in den Critischen Briefen) gewiesen, dass der Bau der Intrigue eines Stückes nicht das erste sey, worauf man zu sehen hat, weil sonst die Trauer- und Lustspiele nicht nützlicher werden würden, als die meisten Romane, wenn es einreissen sollte, dass man bloss darauf sähe'. Leider verschwieg Schlegel sein Urteil über die von Bodmer gebilligte Ansicht Pembertons[3]), der im Gegensatz zu

[1]) Briefe an Bodmer S. 46, Brief vom 15. April 1747.
[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 52 f.
[3]) Critische Briefe S. 72 f.

Aristoteles behauptet hatte: 'Die Charaktere sind nicht blosse Farben, wie diejenigen, die der Mahler auf dem Palet liegend hat (has lying!), es sind schon wirkliche Figuren, absonderlicher Stücke, mit allen ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten, und besonderer Proportion, die nichts weiter nöthig haben, als in ein Band zusammen gestellet zu werden'; da er sich aber von allen Extremen fernhielt, so wird er dieselbe wohl schwerlich gebilligt haben.

Schlegels Behauptung von der grossen ästhetischen Wirkung, die durch Einführung solcher dramatischen Personen, die auch das Herz des Zuschauers für sich einzunehmen vermögen (212, 20—213, 14), finden wir ebenfalls schon in Bodmers Auszug aus des Hrn. G. v. C. 'Abhandlung von der Tragödie'[1]): 'Die Kunst, der Hauptperson den guten Willen der Zuseher zu erwerben, wodurch das Mitleiden gegen die, welche in Unglück fallen, einen Nachdruck bekömmt', wird hier geradezu als das Hauptmittel zur Erweckung der Leidenschaften hingestellt.

Zum Schluss noch ein Wort über Schlegels Vorschläge für das dänische Theater! Wenn auch der Geschmack und die ästhetische Bildung des dänischen Publikums auf keiner hohen Stufe stehen, meint er, so sei doch ersterer wenigstens unverdorben, so dass sich noch manches Gute erreichen liesse. Hiezu haben wir eine interessante Parallelstelle in dem oft citierten Briefe an Bodmer vom 18. September 1747: 'Holberg' (mit dem er schon bald nach seiner Ankunft bekannt wurde) 'beklagt sich .... über den schlechten Geschmack der Grossen, und behauptet, dass der Mittelstand allhier den guten Geschmack besitze, und zwar einen Geschmack, den er darinnen den Franzosen und Engländern vorziehet, weil er noch nicht verdorben wäre, ungeachtet er bekennen muss, dass er nicht stark ist'[2]). Er schlägt

[1]) Ebenda S. 17.
[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 50.

nun vor, unter Vermeidung aller fremden auf die dänischen Zustände nicht passenden Stücke (préjugé à la mode u. s. w.) und bei möglichster Berücksichtigung der heimischen Produktion (damit man nicht den Missgriff Deutschlands wiederhole und ein französisches Drama in dänischer Sprache schaffe) von den bereits von Holberg dargestellten Handlungen des niedrigsten Standes auszugehen und in stets aufsteigender Linie bis zur Darstellung der höchsten Stände, mithin nach seinem Grundsatze auch der höchsten Arten des Dramas hinaufzustreben (208, 26 ff.). Von der praktischen Seite betrachtet, muss dieser Vorschlag als ebenso naiv wie unausführbar bezeichnet werden, da der Kunst jede planmässige mechanische Entwickelung widerstrebt. Und doch liegt demselben ein tiefer Gedanken zu Grunde: er mutet uns an wie eine dunkle Ahnung der von Schiller der Kunst vorgezeichneten grossartigen Aufgabe, die Führerin des Menschen aus dem Naturzustand in den Kulturzustand zu werden. Freilich hat Schlegel hier nicht die ganze Menschheit im Sinne, denn sein Experiment sollte sich vorerst auf das dänische Publikum beschränken.

Der Text der in die Sammlung aufgenommenen Aufsätze folgt durchweg den ersten Drucken. Es lässt sich schwer sagen, inwieweit die Schreibeigentümlichkeiten des Verfassers der Orthographie der Zeitschriften, in welchen die Stücke 2—7 erschienen, weichen mussten; ferner darf bei den aus der Handschrift in den 'Werken' abgedruckten Stücken 1 und 10 eine Modernisierung des Textes seitens des Herausgebers Johann Heinrich als sicher angenommen werden; endlich kann auch der Text der beiden selbständig erschienenen Stücke 8 und 9 in dieser Hinsicht keine sicheren Anhaltspunkte liefern, weil der damals in Kopenhagen weilende Verfasser den Leipziger Freunden die Sorge für den Druck überlassen musste. Daraus erklärt sich, warum diese Aufsätze bezüglich der Orthographie kein einheitliches Bild bieten.

Die Seitenzahlen des ersten Druckes stehen im Texte, die Paginierung der im III. Bande der 'Werke' wieder abgedruckten Aufsätze ist am inneren Rande ersichtlich.

Die auch innerhalb eines Aufsatzes oft bemerkbaren Schwankungen in der Schreibung einzelner Ausdrücke wurde beibehalten; so lesen wir z. B. 33,36 in Acht genommen 34,16 in acht genommen; 14,10 zuwegegebracht 153,21 zu wege zu bringen 154,31 zuwege bringt; 53,21 Chryseis 54,14 Chriseis; 37,15. 16 inskünftige 37,18 ins künftige; 98,16 das Eckle 103,1 und 154,20 Ekel; 104,8 verbiethet 104,18 und 105,3 verbietet; 140,4 und 142,9 iegliche(r) 140,3 u. ö. jeglicher; 116,16 ausgedrucket 131,28 unterdrucken und 153,19 unterdruckt dagegen 153,22 unterdrücken und 173,23 unterdrücket. Auch Schlegels Interpunktion wurde bis auf die wenigen unten angeführten Stellen, wo eine Änderung dringend geboten schien, sorgfältig beibehalten; ebenso wurde seine Gewohnheit, nach längeren Fragesätzen, besonders nach solchen mit abhängigen Sätzen, das Fragezeichen durch einen Punkt zu ersetzen, durchgehends berücksichtigt (vgl. 46,29. 99,36. 102,27). Offenbare Druckfehler wurden stillschweigend getilgt, so z. B. 34,12. 13 wiewohl | 34,34 haben haben | 35,23 ihm ihm | 38,9 Schaupatz | 72,20 Covvard | 77,16 ike | 77,30 te (für the) | 86,4 siegt | 91,1 derbey | 123,25 zugelangen | 159,28 haben | 175,22 pas | 175,32 des esperez | 182,8 royant | und viele andere besonders in den französischen und griechischen Citaten.

Ausserdem ist verbessert: 7,28 ausgemacht (vgl. GrDWB. 1, 915) | 11,2 nur auf | 11,3 wahrscheinlich | 13,14 dem Theile des Bildes | 15,36 Verstattung | 16,15. 16 denselben | 16,18 vollkommer nach 88,6. 7. 96,24 u. ö. | 16,36 worden | 19,19 zuwegebringt nach 14,10 aus den 'Werken' ergänzt | 24,16 Reim wiederum vgl. 121,16 | 28,11 sospiri | 33,37 wenn eine | 35,41 blutrünstigen | 39,23 Ruh | 39,26 ausgehecket | 42,29 viel, beyseite, | 45,23 Sarbierius | 48,24 Kind. | 48,34 ihm | 49,9 Mordio- | 59,20 Daß | 72,17 Wort, Bärenheuter, | 75,16 Ich sag, euch Caßius | 75,19 verkauft | 75,27 zur Hölle | 76,30 geflossen | 76,35 Das | 77,16 lips. | 77,27 Hell. | 77,30 Tath their | 79,16 dem | 81,11 liebreich seine | 81,39 saget er; | 85,1 daß | 90,14 vor Dieß eingefügt Leo. | 90,19 steht | 91,11 Schmerzen, | 94,11 Schrecken | 114,29 ihre | 115,35 Ähnlichkeit | 117,32 diese That | 123,14 nachzuahmen verleugnen, werden | 124,36 ist. | 127,17 auflösen. Das | 127,18 Tage: und | 139,10 Entschluß. | 149,3 worden | 149,19 von Unterscheid | 150,30 Singen | 150,31 berauscht | 153,2 dererjenigen, die man | 158,8 müßten | 160,7 könnte | 162,19 ist auch ihr | 173,27 Begriffe nimmer | 175,29 ecoutez je | 179,34 Mörder hat | 182,19 und Sachen | 187,27 hinzu setzen | 191,8 Guten nicht | 191,18 im vorausgestehen | 192,14 σέ | πισειέ | 220,29 nicht die Begierde weil eine acc. c. inf. Construction anzunehmen zu gezwungen schien.

Folgende unverändert gebliebene Stellen bedürfen einer Begründung:

25,16 der sonst durch keine kritische Ausgabe gestützte Ausdruck ὦ γῆ καὶ θεοί (es kennt ihn weder Hemsterhuis noch von Velsen) wurde beibehalten, weil er anderswo, öfters besonders bei Demosthenes in der Kranzrede vorkommt, vgl. Joh. Straub, De tropis et figuris, quae inveniuntur in orationibus Demosthenis et Ciceronis. Progr. gymn. Aschaff. Würzburg 1883.

Der richtige Text der Verse 27,30 f. ist: Che se in fiumi converso alte, arenose Corna innalza, e superbo urta e minaccia; doch wurde mit Rücksicht auf das Druckfehlerverzeichnis (CB. 8. Yy8b) das Citat unverändert gelassen.

49,15 steht im Originale Klajs: der müde Greiß; doch Kreis, weil nicht gerade sinnstörend, gelassen.

60,3 f. wäre man geneigt mit Johann Heinrich (Werke 3, 191) hinter dem Theater zu lesen; doch sucht Demokrit auch auf der Bühne den Sinn des Königs von der Chriseis abzuwenden (in den Versen:

Un grand roi comme vous, au milieu de sa cour,
Voudrait-il s'abaisser à cet excès d'amour.

Akt 3, Scene 4. Michiels' Ausgabe 1, 560).

82,3 wurde anzusehen gelassen, obwohl der Alexandriner anzusehn fordert.

112,23 f. geht an im Sinne von 'trifft es sich', 'kommt es vor' gelassen.

130,14 so sorglos sind im Sinne von 'gar nicht bestrebt sind' gelassen.

* * *

Für Rat und Beihilfe habe ich neben dem mit bewährtester und unermüdlichster Sorgfalt über dieser Ausgabe wachenden Herausgeber dieser Sammlung noch besonders Herrn Prof. Dr. M. Bernays, sowie meinem Freunde Dr. Franz Muncker auch an dieser Stelle zu danken; letzterer hat mir ausserdem seine wertvollen Abschriften der Hagedornschen und der inzwischen von J. Crüger veröffentlichten J. E. Schlegelschen Briefe an Bodmer zur Benutzung überlassen; auch hat Prof. B. Litzmann in Jena Auszüge aus dem Hagedorn-Schlegelschen Briefwechsel gütigst übersendet. Durch Winke und Mitteilungen haben noch die Herrn Prof. Dr. Baechtold in Zürich, Dr. Bruun in Kopenhagen, Prof. Dr. Creizenach in Krakau, Dr. Fridericia in Kopenhagen, Prof.

Dr. Haym in Halle, Prof. Dr. Krehl in Leipzig, Dr. R. Köhler in Weimar, Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden, sowie die Verlagsbuchhandlungen Hirzel und Weidmann vorliegende Arbeit wesentlich gefördert. Schliesslich bin ich noch der Stadtbibliothek in Leipzig und der grossherzoglichen Bibliothek in Weimar, sowie der Münchener Staats- und Universitätsbibliothek zu verbindlichstem Danke verpflichtet.

München, Mai 1887.

Johann von Antoniewicz.

Berichtigungen.

l.: 25,36 wiedergeben, | 55,21 gegangen | 62,11 Nicht | 101,26 daß | IV Anm,10 Bl. 4b | VII,10. VIII,31 Mendelssohn | X,20 Batteux' | XXXVII,5 Fraguier | XXXIX,2. 3 Vers im | XLIII,22 Anbetracht | LXVIII,8 des heros | LXIX,10 62,27 | XCIX,26 über die.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Johann Elias Schlegels

aesthetische und dramaturgische

Schriften

Auszug eines Briefs,
welcher einige kritiſche Anmerkungen über die Trauerſpiele der Alten und Neuern enthält.

[Werke 3, 203—212]

[205] Wegen einiger ſchönen franzöſiſchen Stücke werde ich mir Mühe geben, und ſo bald mir dergleichen zu Geſichte kommen, werde ich nicht unterlaſſen, Dir ſie zu überſchicken. Aber wenn Du mir glauben willſt, ſo wirſt Du es bey den franzöſiſchen Stücken nicht bewenden laſſen. Es iſt heut zu Tage nichts gewöhnlicher, als franzöſiſche Poeten zu leſen [206] und nachzuahmen; dieſes iſt der Schlendrian aller ſchlechten Poeten. Ihre Beleſenheit iſt der Günther, und anderthalbe franzöſiſche Tragödie und Komödie.

Wenn Du Dir die Mühe geben willſt, den Sophokles oder den Euripides, ſonderlich den erſtern nachzuleſen, ſo wirſt Du darinnen eine ganz andre Geſtalt der Tragödie finden. Ich leſe jetzt den Racine und den Sophokles, beyde zugleich, und habe alſo Gelegenheit, beyde gegeneinander zu halten. Racine ſelbſt hat die Größe der Griechen bewundert, aber ſich nicht getrauet, ſie ganz nachzuahmen.

Ich habe den Philoktetes mit unbeſchreiblichem Vergnügen geleſen, und überſetze die Elektra in ungebundener Schreibart mit gleichem Vergnügen. Wenn Du inſonderheit den Philoktetes lieſeſt; ſo wirſt Du etwas

ganz Sonderbares darinnen finden. Du mußt aber die Alten nicht nach Art des Perrault, und anderer Leute beurtheilen, deren Geschmack sich nicht weiter erstreckt, als daß sie die Sitten ihres Volks für die schönsten, die jemals seyn können, oder wohl gar allein für schön achten. Dahin rechne ich die Anreden, in welchen meistentheils die Charaktere der Väter von denen, die angeredet werden, enthalten sind; daß z. E. im Philoktetes Ulysses den Neoptolemus einen Sohn des tapfersten unter den Griechen, des Achilles, nennt. Ferner waren die Griechen so ekel nicht, daß sie nicht hätten sollen von dem Geruche der Wunde des Philoktetes können reden hören.

Aber erstlich findest Du in dem Sophokles die Auszierung des Theaters ganz ungemein. Es ist mit großer Sorgfalt beschrieben; so daß es beym Lesen fast eben die Wirkung hat, welche die Vorstellung derselben bey den [207] Zuschauern gehabt haben muß; und über dieses geschieht die Entdeckung desselben auf eine überaus natürliche Art. In dem Philoktetes saget Ulysses dem Neoptolemus, daß er auf der Insel Lemnus sey, und darinnen ist sein Charakter auf eine unvergleichliche Art in Acht genommen. Ich bemerke dieses mit Fleiß, weil wir der Einfalt der alten Erzählungen durch einen Schwall prächtiger Ausdrücke entwöhnt worden sind. Ulysses war ein Mann, der in seinen Unternehmungen überaus versteckt war; er kannte das Feuer des jungen Neoptolemus, und eben deswegen hatte er alles vor ihm geheim gehalten, bis sie auf der Insel ankamen, da er ihm denn erstlich entdeckt, wo sie hingekommen, wen sie suchen, und was er zu thun habe. In dem Oedipus zu Koloneum ist der Schauplatz ein Hayn, welcher den Furien heilig ist; und es sind darinnen fast alle Steine beschrieben. In der Perspectiv zeigt sich die Stadt Athen, welches eine überaus prächtige Vorstellung macht; statt daß wir jetzo in unsern Tragödien uns begnügen lassen, etwan ein Gemach vorzustellen, wenn das Glück noch gut ist. Denn die meisten, auch die französischen, sind so eingerichtet, daß sie eben sowohl in einer

Scheune, als in einem Gemache, könnten vorgegangen ſeyn; ſo wenig iſt darinnen des Theaters gedacht.

Der ſchönſte Anfang eines Stücks bey dem Racine, ſo weit ich ihn geleſen habe, findet ſich in der Berenice; denn in den übrigen iſt des Schauplatzes faſt gar nicht erwähnt, wenigſtens im Anfange nicht. Antiochus, der ſich, welches wohl zu merken iſt, ſchon einige Jahre zu Rom aufgehalten, und die Berenice unzählige mal geſprochen hatte, ſagt zu dem Arſaces.

[208] Arretons un moment! La pompe des ces lieux,
Je le vois bien, Arſace, eſt nouvelle à tes yeux.
Souvent ce Cabinet, ſuperbe et ſolitaire,
Des ſecrets de Titus eſt le depoſitaire.
C'eſt ici quelque fois, qu'il ſe cache à ſa Cour,
Lorsqu'il vient à la Reine expliquer ſon amour.
De ſon apartement cette porte eſt prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la Reine.

War es von dem Arſaces, dieſem Vertrauten des Antiochus, wohl wahrſcheinlich, daß er zum erſtenmale in dieſes Zimmer kam? Denn wenn niemand, als nur die größten Herren, hineingelaſſen wurden; wie war er denn jetzo hineingekommen? Wurden aber auch andre Leute hineingelaſſen, ſo mußte er ſchon darinnen geweſen ſeyn. Uebrigens iſt es ganz unſchicklich, daß der Miniſter eines Königs, bey Verrichtung wichtiger Geſchäffte, ſich aufhält, die Pracht eines Gemachs zu bewundern, oder daß Antiochus ſich die Mühe nimmt, ihm dieſelben zu zeigen.

Nun halte den Anfang der Elektra dagegen: „Sohn des Agamemnons! Hier ſiehſt du endlich vor dir, was du lange gewünſcht haſt. Dieſes iſt das alte Argos, wohin du dich geſehnet. Hier iſt der Hayn der raſenden Jo; hier der lyceiſche Platz, welcher dem Apollo heilig iſt. Hier zur Linken iſt der berühmte Tempel der Juno. Wir müſſen ſagen, daß wir hier das reiche Mycen ſehen. Und dieſes, Oreſt, iſt das unglückſelige Schloß der Pelopiden, woraus ich dich, bey der Ermordung deines Vaters, von den Armen deiner leiblichen Schweſter genommen, dich ge-

rettet, und bis in dieſes Alter erzogen habe, da du den Tod [209] deines Vaters rächen kannſt. Nun, mein Oreſt, und du, geliebteſter Freund, Pylades, müſſen wir uns geſchwind entſchließen, was zu thun iſt. Der helle Glanz der Sonne weckt ſchon die Vögel zu einem lauten Morgengeſange auf, und die düſtre Nacht hat den Himmel verlaſſen. Jetzo, ehe noch jemand aus ſeinem Hauſe geht, beredet euch mit einander!" u. ſ. w.

Aber dieſes iſt bey den Alten das wenigſte. Der größte Vorzug derſelben beſteht in der Einrichtung der Fabel. Die franzöſiſchen Romanenverwirrungen herrſchen auch in ihren Tragödien, und dieſe letztern ſcheinen ein Zuſammenhang von lauter Liebeserklärungen zu ſeyn, welches die Zuflucht einer ziemlich nüchternen Einbildungskraft iſt. Denn nichts iſt leichter, als eine Schöne vom Anfange bis zum Ende grauſam ſeyn zu laſſen, oder den zärtlichen Herzen ſonſt ein Hinderniß in den Weg zu legen. Hierüber wird der Charakter ganz vergeſſen, und die Helden haben faſt keinen andern, als dieſen, daß ſie verliebt ſind, und eine Scene um die andere den Zuſchauern etwas vorwinſeln. Auf dem franzöſiſchen Theater iſt dieß nunmehr zur Nothwendigkeit geworden. Aber wir thun den Deutſchen einen ſchlechten Dienſt, wenn wir ſie zu Weibern machen, und ihnen Leute als Muſter der Helden vorſtellen wollen, deren Leben an dem Blicke ihrer Geliebten als an einem Faden hängt.

Der Philoktetes hat, ohne im geringſten die Liebe zu Hülfe zu nehmen, die ſchönſte Verwirrung von der Welt. Alle Zufälle fließen aus den Charakteren der Perſonen; und wenn wir uns die Mühe geben wollen, dieſe recht feſt zu ſetzen, ſo wird es uns alsdann ſehr leicht werden, eine Verwirrung gehörig anzulegen und auszuführen, ohne daß wir uns [210] zu der allgemeinen Zuflucht, ich meyne, zu den Liebesverwirrungen, wenden dürften.

Wenn du des Rollins Abhandlung, wie man den Homer leſen ſoll, mit Bedacht lieſeſt, inſonderheit, was er bey dieſer Gelegenheit von den Charakteren ſaget; ſo wirſt du ſolches bey dem Sophokles mit vielem Nutzen brauchen

können. Desgleichen halte ich dafür, daß man dieſelben beſſer aus einer wohlgeſchriebenen Hiſtorie lernet, als aus den Trauerſpielen der Neuern. Es iſt die Natur der Menſchen, daß ſie nach ihren Charakteren handeln. Diejenigen alſo, die uns die Urſachen der Handlungen entdecken wollen, wie ſolches die Pflicht eines Geſchichtſchreibers iſt, müſſen uns nothwendig die Charaktere derer entdecken, welche Theil daran gehabt haben. Weil ſie aber wahre Handlungen erzählen, ſo werden wir ihren Charakteren deſto ſicherer trauen und dieſelben nachmachen können, als wenn wir Tragödien leſen, wo die Charaktere nur erdichtet ſind, und wo uns meiſtentheils der Poet nichts, als ſeine eigene Gemüthsbeſchaffenheit, abgebildet hat.

Die Charaktere, die Sophokles in ſeinem Philoktetes gebildet hat, ſind ſo unterſchieden, als die Perſonen ſelbſt. Des Ulyſſes Charakter iſt bekannt; aber dennoch hat er auch bey dieſem viel Kunſt gezeigt. Es iſt nicht genug, daß ich von jemanden ſage, er ſey liſtig. Ich muß auch wiſſen, was für Eigenſchaften damit verknüpft ſind, wofern der Charakter ſich nicht ſelbſt widerſprechen ſoll. Ulyſſes hat das Herz nicht, ſelbſt das Geringſte zu thun; ſondern er ſtiftet nur alles an, bis er glaubt, daß er ſelbſt ohne Gefahr erſcheinen kann. Er will gleich anfangs den Neoptolemus bereden, ſich ebenfalls der Liſt zu bedienen, und dieſes thut er, indem er ihn auf ſeiner ſchwachen Seite faßt, und ihn durch [211] die Ehre zu reizen ſucht. Er ſtellet andere an, welche ſagen müſſen, daß er weit hinweg ſey, aber daß er, den Philoktetes aufzuſuchen, ſich aufgemacht habe, um ihn dadurch deſto eher ins Netz zu locken. Da er ſieht, daß Neoptolemus faſt alles verderbt, ſo wendet er ſeine Beredſamkeit an; wie denn dieſe liſtigen Leuten nothwendig iſt. Hingegen iſt er verzagt, da ihm Neoptolemus nur den Degen weiſt, ob er gleich den Augenblick vorher ſich herzhaft geſtellet, um zu verſuchen, ob ſich Neoptolemus von ihm in die Enge werde treiben laſſen. Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alles ſagen wollte, was zum Beweiſe dienet, wie künſtlich die Verſchlagenheit

des Ulyſſes mit den andern Eigenſchaften, die bey der Liſt ſich zu finden pflegen, von dem Dichter verknüpft worden ſey. Eines aber kann ich nicht unbemerkt laſſen. Da Philoktetes einen Pfeil auflegt, nach ihm zu ſchießen; ſo iſt er von dem Theater hinweg, ohne daß gemeldet wird, wie er davon weggekommen; wodurch der Poet zu erkennen giebt, wie heimlich er ſich weggeſtohlen haben müſſe. Philoktetes iſt ein eigenſinniſcher mürriſcher Mann, wie kranke Leute ordentlich zu ſeyn pflegen. Neoptolemus aber zeiget alle Herzhaftigkeit, die nur von einem jungen Menſchen erwartet werden kann.

Inſonderheit zeigt ſich in den Charakteren der Helden, wie die Alten ſie geſchildert, ein großer Abſcheu vor den Lügen, und vor Intriguen. Der einzige Ulyſſes wird liſtig vorgeſtellt; aber er wird auch deswegen von allen gehaßt, und muß die härteſten Verweiſe darüber von allen Seiten aushalten. In unſern neuern Stücken aber findet man oft nichts, als Intriguen wider einander angeſponnen; und das darum, weil wir glauben, daß es die Staatsklugheit großer Herren alſo erfordere. In der That iſt unſere Schaubühne noch zur Zeit eine ſchlechte Schule guter Sitten, wie ſie [212] doch eigentlich ſeyn ſoll. Denn das iſt nicht genug, daß Unflätereyen daraus verbannt ſind; Liebesverwirrungen, Intriguen der Helden, und die Sprüche der Opernmoral, wovon auch die Tragödien voll ſind, ſind eben ſo gefährlich.

Noch einen Vorzug haben die Alten, der aber zu unſern Zeiten nicht nachzuahmen ſteht. Die Griechen waren ein freyes Volk. Sie hatten die hohen Gedanken von den Königen nicht, die wir haben. Es iſt uns heut zu Tage unerträglich, einen Helden reden zu hören, wie andere Leute reden. Er muß außerordentlich reden und erzählen. Daher haben wir dieſe Einfalt im Erzählen nicht beybehalten; ſondern wir laſſen unſere Helden faſt nicht, wie Menſchen, reden, weil wir unſere Könige ſelten ſehen, und alſo nichts von ihnen denken, als was außerordentlich iſt.

Schreiben an den Herrn N. N.
über die Comödie in Versen.

[Beyträge zur critischen Historie 24. Stück 1740.
6, 624—651 = Werke 3, 65—94]

[73] [624] Mein Herr,

Dieselben haben nunmehro ihre Meynung, daß eine Comödie in ungebundner Rede verfertigt seyn soll, in Ordnung gebracht, und einer Gesellschaft, deren Oberhaupt durch seinen Beyfall demjenigen, was sie behaupten, noch mehr Ansehen giebt, öffentlich zu erkennen gegeben. Ungeachtet man vermuthen kann, daß sie zu einem Urtheile, welches sie so lange mit sich herumgetragen und überleget haben, sehr wichtige Gründe gefunden haben müssen: so glaube ich doch, daß ich unrecht thun würde, wenn ich ohne das Gegentheil zu erweisen, nur sie allein widerlegen wollte. Denn theils ist die Sache der Comödie in Versen so schlimm nicht, daß sie sich nur die Beschuldigungen, [625] die man ihr aufbürdet, abzulehnen, befriedigen müßte, und nicht ihren Vorzug vor dem prosaischen Lustspiele beweisen könnte: Theils würde man allezeit zweifeln, ob sie auch die rechten Gründe wider dieselbe getroffen hätten, und die Comödie in Versen würde dadurch nicht wider allen Angriff sondern nur wider den ihrigen, und zwar bloß wider den, den sie jetzo gewagt haben, bedecket seyn. Unterdessen kann ich mich nicht entbrechen, einen Einwurf zu heben, welcher ein so wichtiger Beweis zu seyn scheinet, daß er nicht allein von

ihnen, ſondern von allen, die wider dieſelbe etwas einzuwenden haben, vorgebracht wird. Hernach werde ich zeigen, daß eine Comödie in Verſen einer proſaiſchen vorzuziehen iſt. Endlich da es zwo unterſchiedene Fragen ſind, ob eine [74
Comödie in Verſen ſeyn ſolle, und ob wir Deutſchen eine geſchickte Art der Verſe dazu gebrauchen: So werde ich bemüht ſeyn, ſie zu überführen, daß unſere gereimten Verſe eben ſo bequem zu den Comödien ſind, als ſie ſich zu andern Arten der Gedichte ſchicken.

Das vornehmſte, was man wider die Comödie in Verſen vorzubringen hat, iſt dieſes, daß man ſagt: Daß Leute, welche doch das Anſehen haben ſollen, als ob ſie unbedacht redeten, dennoch in Verſen reden; ja daß es nicht allein unwahrſcheinlich, ſondern auch unmöglich ſey.

Alle diejenigen Künſte, welche ſich vorſetzen, die Natur nachzuahmen, erwählen ſich eine gewiſſe Materie, darinnen ſie dieſelbe nachahmen wollen. So ſetzet ſich zum Exempel ein Bildhauer vor, daß er in Steine oder Holze die Natur nachahmen will. Die Maler wählen ſich eine ebne Tafel, worauf ſie die [626] Dinge, die uns in die Augen fallen, in der Ordnung und auf die Art, wie wir ſie ſehen, vorſtellen. Selbſt unter dieſen ſetzen ſich einige vor, die Bilder mit eben den Farben darzuſtellen, darinnen man die Sachen ſelbſt erblicket; andre begnügen ſich nur Licht und Schatten zu bezeichnen. Und man kann darum nicht ſagen, daß einer von ihnen unrecht handle. Die Muſik und Poeſie endlich ſind bemüht, in harmoniſchen Tönen, jegliche auf ihre Art die Natur abzubilden. Niemand iſt ſchuldig, was er nachahmet, in allen Dingen nachzuahmen, und dem Bilde alle mögliche Aehnlichkeiten mit dem Originale zu geben: Weil man ſolchergeſtalt von einem jeglichen Dinge, nur eine wahre Nachahmung haben könnte, und weil die Nachahmung alsdann nicht nur dem Vorbilde ähnlich, ſondern ganz und gar einerley mit demſelben ſeyn würde. Wollten ſie behaupten, daß ein Bild alle Aehnlichkeit, die nur möglich iſt, mit demjenigen, was es vorſtellen ſoll, haben müßte: So würden ſie es nicht dabey bewenden laſſen können, daß

ſie die Verſe aus der Comödie verbannten; ſondern ſie würden mir auf eben dieſe Art zugeben müſſen, daß es ſehr
| 75] unwahrſcheinlich ſey, daß Leute, z. E. Mägde in der Comödie, welche gewiß keine Sprachlehrer gehabt haben, die Sprache ſo rein und ſo richtig redeten, als ob ſie bey ihnen in die Schule gegangen wären: Da es doch gewiß iſt, daß ein Poet die Perſonen ohne wichtige Urſachen, und wo dieſer Umſtand nicht nöthig iſt, etwas, das er durchziehen will, lächerlich zu machen, nicht ſoll Schnitzer wider die Sprache begehen laſſen. Doch ſie könnten mir hier die Schweizer des Moliere entgegen ſetzen. Ich will ihnen alſo noch mehrere Dinge an=[627]führen, welche in der Comödie unwahrſcheinlich ſind, und dem ungeachtet, von den Regeln derſelben erfordert werden. Iſt es nicht zum Exempel eben ſo unwahrſcheinlich, daß eine einzige Handlung, ohne durch andere Handlungen, welche im gemeinen Leben ſo oft unſre Geſchäffte unterbrechen, geſtört zu werden, an einem einzigen Orte geſchiehet; daß alle Perſonen zu eben der Zeit und nach eben den Worten, da wir ſie haben wollen, auftreten, welches alles, wenn wir von der äußerlichen Möglichkeit reden wollen, ganz und gar unmöglich iſt. Sie müſſen mir alſo zugeben, daß man bey allen Nachahmungen der Natur beſtimmen kann, auf welche Art und wie weit man ſie nachahmen will. Und geſetzt daß ein Poet die Natur darinnen aus den Augen ſetzet, daß er die Leute, die er aufführet, in Verſen reden läßt; ſo iſt er deſſentwegen nicht mehr zu tadeln, als man einem Maler, der ſich vornimmt, eine Abbildung einer Sache mit Tuſche zu machen, vorwerfen kann, daß er ihr nicht diejenigen Farben giebt, die die Sache natürlicher Weiſe hat, oder als man einem Bildhauer zumuthen kann, daß er ſein Bild, welches er ſich vorſetzet, in Stein zu hauen, und weiß zu laſſen, mit Farben anſtreichen, oder ein Thier, das er abgebildet hat, mit Fellen überziehen ſoll, damit es Haare bekomme. Wenn ich hier weiter gehen will: So kann ich ſagen, daß das Sylbenmaaß eigentlich diejenige Materie ſey, worinnen ein Poet ſich vornimmt, die Natur nachzuahmen und abzuſchildern, und daß, ungeachtet

der, ſo in ungebundner Rede die Natur auf dieſe Art nachahmet, wie ſich die Poeten ſie nachzuahmen angemaßet [76]
haben, viele Stücke mit einem Poeten gemein [628] hat, ihm dennoch der Name eines Poeten in eigentlichem Verſtande nicht gehöre, weil ihm noch ein weſentliches Stücke der Poeſie, nämlich der harmoniſche Klang des Sylbenmaaßes, fehlet. Aber um mich nicht in andre Streitigkeiten einzulaſſen, ſo iſt es genug, daß ich erwieſen habe, daß es erlaubt ſey, wenn man die Natur nachahmet, die Art und Materie zu beſtimmen, wie man ſie nachahmen will; und daß derjenige ſie deſſentwegen nicht übel nachahmet, der ſie in einigen Stücken abzuſchildern unterläßt. Alſo könnte es wenigſtens der Comödie für keinen Fehler angerechnet werden, wenn ſie in Verſen iſt, ob man gleich bey dem allen noch die Wahl hätte, ob man das Amt, uns durch Comödien zu vergnügen, der gebundenen oder ungebundnen Schreibart, auftragen wollte. Ungeachtet die Poeſie ſeit langer Zeit im Beſitze iſt, und ſich gleich anfangs die Comödien angemaßet hat: So getraue ich mich zu behaupten, daß, wenn man ſeit ſo langer Zeit nichts als proſaiſche Comödien gemacht hätte, man jetzo anfangen ſollte, dieſelbe in Verſen zu machen. Aber da wir die Comödie aus Griechenland und Rom in Verſen bekommen haben, ſo habe ich weiter nichts nöthig, als die Empfindung dieſer Völker, welche in ſolchen Dingen, ſo zärtlich geweſen iſt, zu rechtfertigen, und zu zeigen: Daß nicht der Eigenſinn, ſondern die Vernunft, oder das größere Vergnügen, welches man dabey empfunden, die Comödien der Poeſie zugetheilet habe.

Da das Vergnügen, welches man aus der Nachahmung empfindet, der Endzweck iſt, warum wir die Natur nachahmen, ſo verfehlt die Nachahmung ihres Zweckes, ſo bald dieſes Vergnügen aufhöret. Alles [629] ſinnliche Vergnügen entſteht aus der Ordnung. Wenn alſo die Nachahmung vergnüget, ſo vergnüget ſie ebenfalls durch die Ordnung. Dinge, welche auch an ſich ſelbſt keine Aehnlichkeit der Verbindung haben, können dadurch Vergnügen erwecken, wenn ſie nachgeahmet werden. Und zwar entſtehet

dieſes meinem Begriffe nach alſo. Die Nachahmung be-
77] ſtehet in der Aehnlichkeit, die das Bild mit ſeinem Origi-
nale hat. Die Aehnlichkeit aber liegt darinnen, daß die
Theile des einen eben die Proportion unter ſich haben, die
unter den Theilen des andern zu befinden iſt. Ich glaube,
daß ich die Freyheit haben werde, mit ihnen mathematiſch
zu reden. Es ſeyn die Theile des Originals A, B, C, und
damit wir die Ordnung, die aus der Aehnlichkeit des Ori-
ginals und des Bildes entſtehet, nicht mit der Ordnung,
die die Theile des einen unter einander ſelbſt haben können,
vermiſchen mögen, ſo will ich ſetzen, daß die Theile des
Originals A, B, C, keine ähnliche Verhältniß unter einander
haben. Die Theile des Bildes ſollen D, E, F ſeyn, ſo
daß der Theil des Bildes D, mit dem Theile des Originals
A, und E mit B correſpondiret. Das Bild wird alſo dem
Originale ähnlich ſeyn, wenn D zu E ſich verhält, wie A
zu B. und F zu C. Auf dieſe Weiſe werden A zu D, B
zu E und C zu F ähnliche Verhältniſſe haben. Und un-
geachtet die Theile des Originals gar keine ähnliche Ver-
hältniß haben: So wird durch die bloße Nachahmung, indem
ich das Bild und Original gegen einander halte, ſehr viele
Aehnlichkeit der Verhältniſſe und durch dieſes Mittel ſehr
viel Vergnügen, entſtehen. Sie werden aber ſehen, daß
dieſes Vergnügen ſogleich wieder wegfällt, ſo bald man das
Original aus den [630] Augen ſetzet, und das Bild ganz
allein betrachtet, denn wenn A, B, C, keine ähnliche Ver-
hältniß unter einander haben, ſo werden ebenfalls auch D,
E, F, dieſelbe nicht haben, wenn ich ſie für ſich und ohne
Abſehen auf die Theile des Vorbildes betrachte. Eben
dieſes wird geſchehen, wenn zwiſchen den Theilen des Bildes
nicht mehr ähnliche, ſondern eben dieſe Verhältniſſe ſind.
Wenn nämlich A = D. ingl. B = E und C = F iſt. Denn
auf dieſe Art wird das Bild nicht nur dem Originale ähn-
lich, ſondern auch einerley mit demſelben ſeyn, folglich werden
unſere Gedanken dieſelben mit einander verwechſeln, und da
ſie durch nichts, welches in dem Bilde ſelbſt iſt, erinnert
worden, daß ſie nicht das Original ſondern ein Bild deſſelben

vor ſich haben, ſo wird alles Vergnügen, welches aus der Nachahmung geſchöpft wird, wegfallen. Wann ſie zum [78] Exempel in einen Wald geführet würden, der durch die Kunſt einem Walde, den die Natur hervorgebracht hätte, ſo ähnlich geſetzt worden, daß man ihn gar nicht von einem natürlichen Walde unterſcheiden könnte: So würden ſie ganz und gar kein Vergnügen daraus empfinden, als das, was ſie auch aus einem natürlichen Walde ſchöpfen könnten, weil ſie ihn dafür anſehen würden. Wenn man ihnen endlich ſagte, daß dieſer Wald durch Kunſt zuwegegebracht wäre: So würden ſie ſich zwar über die Geſchicklichkeit deſſen verwundern, der es gethan hätte: Aber ſie würden bald den natürlichen Wald mit dem nachgeahmten wiederum verwechſeln, und ſie würden lange nicht das Vergnügen empfinden, das ſie von einem andern Dinge hätten; wo die Kunſt gleichſam hinter dieſer Aehnlichkeit, die die nachgeahmte Sache mit der natürlichen [631] hat, hervor ſchimmert, und macht, daß ſie das Original, welches nachgeahmet iſt, beſtändig mit dem Bilde zuſammenhalten, niemals aber verwechſeln können. Es iſt alſo eine beſtändige Regel in allen denenjenigen Dingen, welche man nachahmet, daß man ſie niemals ihrem Muſter ſo vollkommen ähnlich machen ſoll, daß ſie ſich durch nichts merkliches unterſchieden. Und daß dieſe Regel in der Erfahrung gegründet iſt, kann ich mit ſo vielen Exempeln beweiſen, als es Künſte giebt, die etwas nachzuahmen wiſſen. Nur eines und das andre anzuführen, ſo pfleget man eine Grotte ſo zu machen, daß ſie den Hölen ähnlich ſieht, worinnen wie einige geſagt haben, vor alten Zeiten ſich die Menſchen aufgehalten, ehe ſie Häuſer und Städte bauen gelernet. Würde man wohl mit ſo vielem Vergnügen eine an einem Hofe vorgeſtellte Bauerwirthſchaft anſehen, wenn die Damen ſich in grobe Leinwand verkleideten, und in dem äußerlichen Anſehen keinen Unterſcheid zwiſchen ſich, und wirklichen Bauersweibern übrig ließen. Alles Vergnügen, welches man bey dieſer Vorſtellung [79] empfindet, entſtehet daher, daß ſie einer Bauerwirthſchaft zwar ähnlich, aber ſchöner iſt. So wenig darf ſich ihre

prosaische Comödie auf den Lobspruch einbilden, daß sie nicht nur natürlich, sondern die Natur selber sey. Was haben sie aber außer den Versen, an einer Comödie, das beständig mit derselben und mit allen Theilen derselben verknüpft wäre, und sie überall von einer wahrhaften Unterredung der Personen unterschiede, ohne die Aehnlichkeit derselben ganz und gar zu stören? Denn wenn sie sagen wollen, daß man ohnedem wisse, daß man eine Comödie und nicht eine wahrhafte Handlung ansehe; [632] so ist dieses ein Merkmaal, welches außerhalb der Comödie ist, und welches wir, dem Verfasser zu danken haben, daß er es dazu zu schreiben pfleget; damit wir uns keine Gedanken machen mögen, und nicht etwan diejenigen Personen, welche uns vorgestellt werden, für die wirklichen Leute, die sie vorstellen, ansehen mögen. Wenn man statt der Scenen auf dem Schauplatze wirkliche Häuser auf denselben bauen wollte; so würde es lange nicht diese Vollkommenheit der Nachahmung seyn, welche man durch das bloße Gemählde der Scenen erhält: Und wo ich mich recht erinnere, so sagt der englische Zuschauer, da er von den Opernvögeln redet, unterschiednes, was zu dieser Sache gehöret.

Aber gesetzt, daß man etwas anders finden könnte, als die Verse, welches mit allen Theilen der Comödie verknüpft wäre, und überall in derselben die Nachahmung von dem Originale kenntlich machte: So wollte ich sagen, daß man wenigstens dazu nichts bessers finden könnte.

Oftmals wenn wir das Bild von dem Vorbilde unterscheiden wollen, so werden wir von der Aehnlichkeit etwas weglassen, wie ich oben der weißen Bildhauerarbeit Erwähnung gethan, und etwas von dem Original als z. E. hier die Figur absondern, und in das Bild bringen. Die Comödie aber weis vermittelst der Verse einen Unterscheid zwischen demjenigen, was sie abbildet, und der Abbildung zu machen, ohne etwas von der Nachahmung auszulassen. Sie ahmet die Handlungen der Menschen im gemeinen Leben in allen
[80] Stücken nach, und bey dieser Vorstellung können Handlungen, Sitten, Worte, Kleidung, Geberden, und [633]

Stimme völlig mit einer wahrhaften Handlung übereinstimmen; da indeſſen der einige harmoniſche Klang und die übereinſtimmende Verhältniß der Sylben gegen einander, ſie von einer wahrhaften Handlung unterſcheidet. Denn das Sylbenmaaß verhindert gar nicht, weil es nur etwas zufälliges von den Worten iſt, daß nicht die Worte mit den wahrſcheinlichen Gedanken desjenigen, der ſie vorbringet, die genauſte Uebereinſtimmung haben könnten: Und alle Worte in der Comödie können die größte Wahrſcheinlichkeit haben, indem die Wahrſcheinlichkeit derſelben nicht in ihrem Verhältniſſe unter einander ſelbſt, ſondern in ihrer Uebereinſtimmung mit den Gedanken, und in der Wahrſcheinlichkeit der Dinge, die ſie ausdrücken ſollen, zu ſuchen iſt. Die Comödie in Verſen unterſcheidet ſich alſo von einer wahrhaften Handlung dadurch, daß ſie mit der größten Aehnlichkeit, ſo ſie mit derſelben haben kann, noch eine neue Art der Ordnung, nämlich die Harmonie der Sylben, unter einander verbindet. Nun müſſen ſie mir einräumen, daß eine Sache deſto vollkommner iſt, ie mehr ſie Vollkommenheiten, welche einander nicht widerſprechen, mit einander verknüpfet. Da aber die Verſe an ſich ſelbſt die Aehnlichkeit der nachgeahmten Handlung mit einer wahrhaften nicht hindern, und nichts von der Uebereinſtimmung, die ſie mit derſelben hat, unterdrücken: So iſt eine Comödie in Verſen auch deſſentwegen einer proſaiſchen vorzuziehen, weil ſie nebſt den übrigen Vollkommenheiten eine Vollkommenheit mehr beſitzet, als dieſe. Alle Einfälle bekommen, wenn mit der natürlichen Artigkeit derſelben noch die Harmonie des Sylbenmaaßes verknüpft iſt, einen beſſern Nach=[634]druck und eine viel empfindlichere Annehmlichkeit. Und ſie vermehren nicht nur bey dem Zuſchauer unſer Vergnügen, ſondern indem ſie ſich deſto mehr, ſo wohl durch ihre Annehmlichkeit, als durch die Leichtigkeit ſie zu behalten, in das Gedächtniß der Zuſchauer einprägen: So dehnen ſie uns das Vergnügen einer einzigen Vorſtellung derſelben, in viele Tage aus, und da ſie noch oft in unſerm Gedächtniſſe rege werden; ſo bringen ſie zugleich eben dieſe Empfindung, welche wir bey der Vorſtellung des Schauſpiels gehabt haben,

[81] wiederum hervor. Man findet, daß die Alten nichts lieber als Verse angeführet haben, insonderheit aber diejenigen, welche aus den Schauspielen genommen waren; und man hat eine nicht geringe Anzahl von Stellen aus Menanders Comödien, bloß aus den andern Schriftstellern, die ihn angeführet haben, zusammen lesen können. Aber dieses ist nicht die einzige Vollkommenheit, welche die Comödie in Versen mehr hat, als die prosaische.

Es gereichet zu unserm nicht geringen Vergnügen, wenn wir nebst der Aehnlichkeit zwischen dem Bilde und Originale auch durch das Bild selbsten beständig auf die Kunst andrer geführet werden, die dasselbe verfertiget haben. Denn auf diese Weise verknüpfet sich mit dem Vergnügen welches uns die Sache selbst giebt, noch der Begriff der Vollkommenheit dererjenigen Personen, welche uns dieses Vergnügen machen. Aber eben dieses thut eine Comödie in Versen weit besser, als eine prosaische. Der Verfertiger einer prosaischen Comödie scheinet uns nur ein Geschichtschreiber zu seyn, und wir werden zwischen den Scenen desselben und einer wahrhaften Unterredung einiger Personen [635] keinen Unterscheid finden. Aber nur jede Zeile einer Comödie in Versen, wenn sie wohlgerathen ist, giebt uns nebst der Aehnlichkeit der Comödie mit einer wahrhaften Handlung, die Kunst des Poeten zu verstehen. Alle Worte in derselben haben eben die natürliche Verbindung unter einander, die sie auch ohne Sylbenmaaß haben würden: Und sie fließen aus dem Munde der Person die da redet ohne Zwang, so daß man glauben sollte, daß diese Leute natürlicher Weise nicht anders reden könnten. Unterdessen haben alle Sylben eine Harmonie unter einander. Und wenn uns die Worte an sich selbst verführen zu glauben, daß wir die Personen reden hören; so erinnert der Wohlklang der Worte unsre Ohren, daß es ein Werk der Kunst sey, und stellet uns auf einmal die wahrhafte Handlung, die Nachahmung derselben, und die Kunst dessen, der dieselbe gemacht hat, [82] zu größerem Vergnügen vor. In der That, wenn ich auf die einzelnen Reden der Personen in der Comödie, und nicht

auf die Einrichtung des ganzen Stückes sehe: So sollte ich meynen, wenn einmal das Gebäude, oder besser zu sagen das Gerippe einer Comödie zu Stande ist, daß es alsdann wenig Kunst erfordere eine Comödie ohne Verse zu machen. Personen von Characteren, die ich täglich vor Augen sehe, und reden höre, die gehörigen Worte in den Mund zu legen, erfordert so viel Nachsinnen nicht, und brauchet nicht viel mehr, wenn die Characteren einmal festgesetzt sind, als die Redensarten aus dem Gedächtnisse hinzuschreiben, wie man sie von dergleichen Leuten gehöret hat. In der That lehret uns die Erfahrung, daß die Comödianten selbst und zwar auch diejenigen, welche wenig Wissenschaft und Kenntniß besitzen, da-[636]zu geschickt sind. Wenn ihnen der Stoff zu der Comödie gegeben worden, und wenn sie wissen in welcher Ordnung die Auftritte auf einander folgen sollen: So werden sie bald Reden dazu zu erfinden wissen. Und bey denenjenigen Charactern, welche im gemeinen Leben vorkommen, haben wir uns, wie mich deucht, eben nicht zu beschweren, daß sie nicht die rechten Redensarten gebrauchten. Ja wie ich dafür halte, so finden sie die Reden oft natürlicher, als wir es der Ehrbarkeit wegen verlangten. Wenn man aber Worte wählen soll, welche sich in ein gewisses Sylbenmaaß schicken, ohne die natürliche Verbindung derselben zu ändern, oder sich im geringsten von der Natur derjenigen Person die man vorstellen will zu entfernen; so legt der Poet alsdann erstlich in ieglichem Worte seine Kunst und Geschicklichkeit an den Tag. Aber nächst der Kunst des Poeten geben auch die Stücke in Versen der Kunst des Comödianten, der sie vorstellet, ein viel größeres Licht. Ich will nicht läugnen, daß es eine Kunst sey auch prosaischen Worten den Ton zu geben, welchen ihnen eine Person von dieser oder jener Gemüthsart geben würde. Aber man wird mir auch hinwiederum zugestehen, daß es eine weit größere Kunst sey, dieses bey Versen zu thun. Da aber ein nicht geringer Bewegungsgrund ist, warum wir [83] in die Comödie gehen, die Kunst zu sehen, womit sie vorgestellet wird, indem wir sonsten die Comödien auch zu

Hauſe leſen können: So haben wir in der That auch deſſentwegen Urſache, die Comödien in Verſen zu lieben, weil ſie einen ſo großen Unterſcheid in der Vorſtellungskunſt machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Comödianten, ſo weit auseinander ſetzen.

[687] Dieſes wären diejenigen Beweiſe, durch welche ich aus den Begriffen von der Natur des Vergnügens und der Vollkommenheit überzeuget worden bin, und auch ſie zu überzeugen nicht geringe Hoffnung habe: Daß eine Comödie in Verſen nicht nur nichts widerſprechendes, ſondern auch einer proſaiſchen Comödie weit vorzuziehen ſey. Hierzu will ich noch dieſes fügen.

Dasjenige, was wir von der Natur unſers Vergnügens ſagen können, haben wir aus der Erfahrung ſchließen müſſen, indem wir acht gegeben haben, was uns eigentlich dieſe oder jene angenehme oder unangenehme Empfindung verurſachet habe. Wir können alſo eben ſo ſicher von der Schönheit einer Sache aus dem Vergnügen, das ſie den meiſten Leuten zuwegebringt, die entweder ihrem Verſtande ſo zu ſagen den Lauf gelaſſen, und ihn durch keine unnatürliche Art zu denken verkünſtelt haben, oder denen, die ihn auf geziemende Weiſe verbeſſert, urtheilen, als wir ſie aus den Regeln erkennen; zumal wenn noch dieſes dazu kömmt, daß ſich der Beyfall, den ſich eine Sache erworben hat, bey verſchiedenen wohlgeſitteten Völkern durch lange Zeiten erhält. Wir beobachten aber, daß die Comödien gleich anfangs bey den Griechen in Verſen gemachet worden, zu den Römern ebenfalls in Verſe eingekleidet übergegangen, bey den Franzoſen, da vorher die Unwiſſenheit der Comödianten, ſo lange der ſchlechte Zuſtand und das barbariſche Alter der Comödien gedauret hatte, proſaiſche Comödien eingeführet, die Verſe nach und nach wiederum in ihr altes Recht geſetzet worden, und wie Herr Voltaire in der Vorrede vor ſeinen Brutus
84] verſichert, ſelbſt die Comödien des Moliere, welche er in ungebundner Rede gemacht hatte, [688] noch nach ſeinem Tode in Verſe geſetzt werden müſſen. Bey den Italiänern iſt es kein Wunder, wenn bey dem ſchlechten Zuſtande ihrer

Comödie, wie ſie meiſtentheils beſchaffen iſt, ſich die Verſe noch nicht ganz eingeführet haben. Denn da die Comödianten auf den Schauplatz treten ohne die Worte zu wiſſen, die ſie ſagen wollen, und da ſie zu ſagen pflegen, was ihnen in den Mund kömmt: So ſieht man leicht, warum ſie in ihren Comödien meiſtentheils keine Verſe haben, ob ſie ihnen gleich auch nicht ganz fehlen. Die Engelländer aber können hierinnen ebenfalls nichts gültiges bezeigen, weil ihre Comödien auch noch nicht in dem Stande ſind, daß man ſie eigentlich Comödien nennen könnte: Indem ſie großentheils mehr eine Vermiſchung von vielen beſondern Handlungen und eine Zuſammenhängung von einer Anzahl Characteren ſind, als ordentliche Comödien, in welchen man ſich einen gewiſſen Endzweck vorſetzte. Alſo ſieht man wohl, daß die Engelländer noch nicht Aufmerkſamkeit genug auf die Comödie gehabt haben, ſie zu verbeſſern und in Stand zu ſetzen, und alſo kann auch dieſes ihrer Aufmerkſamkeit leicht entwiſcht ſeyn.

Zwar ſie, mein Herr, haben dieſes zum voraus beantworten wollen, und um ſich aus der Sache zu winden, ſind ſie auf den unerhörten Einfall gerathen, zu ſagen: Man behaupte, daß eine Comödie deſſentwegen in Verſen ſeyn müſſe, um dem Gedächtniſſe der Comödianten zu Hülfe zu kommen. Würde aber wohl heut zu tage iemand, um dem Comödianten eine Mühe zu erſparen, welche ihm aufs höchſte einen Tag mehr koſten kann, ſo viele Monathe länger arbeiten, als er ſonſt nöthig hätte: Und zwar etwas zu verfertigen, wo- [639] von er ihren Gedanken nach wüßte, daß es an ſich ſelbſt beſſer ſeyn würde, wenn er ſich dieſe Mühe nicht gäbe? Hernachmals müſſen die Comödianten vielleicht anderwärts eine andere Art des Gedächtniſſes gehabt haben, als ein großer Theil unſerer Comödianten. Es iſt nicht zu läugnen, daß der Reim unſere Verſe weit leichter auswendig zu lernen macht, als die Verſe der Alten waren. Unterdeſſen, wie viele Comödianten ſind nicht, deren [85] größter Bewegungsgrund die Comödien in Verſen nicht zu ſpielen, dieſer iſt: Weil ſie ſelbige nicht lernen können.

Endlich wiſſen ſie, daß die erſten theatraliſchen Poeten ihre Comödien ſelbſt vorgeſtellet haben, und zwar bey der erſten Einfalt der Stücke, da die Comödien beynahe nur als Reden müſſen geſchienen haben; und da es hernach ſchon eine große Verbeßerung derſelben hieß, daß zwo Perſonen mit einander redeten, ſo ſagte meiſtentheils der Poet ſeine ganze Comödie ſelbſt her. Wenn er ſie alſo bloß deſſentwegen in Verſen machte, damit er ſie auswendig lernen konnte: Warum iſt es denn dem Demoſthenes oder einem andern Redner, welche gleichfalls ſehr vieles und ebenfalls aus dem Gedächtniſſe herzuſagen hatten, nicht auch in den Sinn gekommen, ſeine Rede in Verſen zu machen, um ſich eine Mühe im auswendig lernen zu erſparen; zumal wenn man, nach ihrer Meynung, die jambiſchen Verſe nicht gehört hat, und es alſo dem Volke nichts verſchlagen hätte, ob es eine Rede in Proſa oder in jambiſchen Verſen gehört hätte.

Aber, werden ſie ſagen, man würde doch Unrecht thun, wenn man die Deutſchen in dieſen Dingen nicht auch für Leute rechnen wollte, deren Urtheile von eini=[640]ger Folge wären. Gleichwohl empfinden viele, theils große Leute, inſonderheit welche ſich in der Critik umgeſehen haben, bey Vorſtellung unſerer Comödien in Verſen dieſes Vergnügen nicht, und befinden es viel natürlicher, wenn eine Comödie in ungebundner Rede aufgeführet wird. Was dieſes anbelangt, ſo halte ich dafür, daß der meiſte Theil dieſer Perſonen nicht aus ihrer Empfindung, ſondern aus unterſchiedenen ziemlich ſcheinbaren Gründen, dieſe Meynung geſchöpft haben, und daß es ihnen hernachmals bey Aufführung ſolcher Stücke ergangen iſt, wie denjenigen, welche einen Lehrſatz den ſie glauben, zu den Verſuchen bringen, die man in der Natur zu machen pflegt. Denn gleichwie dieſe ſich alsdann leicht überreden, daß ſie in dem Verſuche
[86] ſelbſt, dasjenige wahrgenommen haben, was ſie ſchon vorhin behaupteten: Alſo ſcheinen mir jene auch, da ſie einmal wider die Verſe in dieſen Umſtänden eingenommen geweſen, nicht ſo wohl nach ihrer Empfindung, als nach der Regel die ſie ſich gemacht hatten, geurtheilet zu haben. Von ihnen

ſelbſt bin ich dieſes größten Theils verſichert, da ſie mir geſtanden haben, wie ich mich ganz wohl erinnere, daß ſie wünſchten, daß es wohlgethan ſeyn möchte, eine Comödie in Verſen zu machen, weil ſie Vergnügen daran empfänden, und nur fürchteten, daß dieſes Vergnügen etwa von ihrer großen Liebe, die ſie ſonſt zu den Verſen hätten, herſtammte. Bis dieſe Stunde kann ich alle Gründe, die ſie wider die Comödie in Verſen vorgebracht haben, für nichts anders, als für critiſche Gewiſſensſcrupel anſehen, ſo lange ſich dieſe Empfindung bey ihnen findet. Was mich betrifft, ohngeachtet ich mich eben nicht getraue, meine Empfindung der Em=[641]pfindung ſo großer Leute als ſie auf ihrer Seiten haben, entgegen zu ſetzen, ſo kann ich dieſes ſagen, daß ich die Ueberſetzung von des Herrn Voltaire verſchwenderiſchem Sohne aufführen geſehen, welches die einzige Comödie in Verſen iſt, die ich noch zur Zeit vorſtellen geſehen habe: ſo oft nun bey einer Zeile eine ſonderbar lebhafte Stellung oder ein Ton, welcher die Natur vor andern wohl ausdrückte, vorkam, wie denn dieſes nicht ſelten war; ſo habe ich gewiß noch einmal ſo viel Vergnügen empfunden, als wenn ich ein proſaiſches Stücke geſehen, das mit gleicher Stärke vorgeſtellet wurde.

Wir haben uns bisher noch nicht überwinden können, Verſe ohne Reime auf unſerm Schauplatze zu hören. Und ungeachtet diejenigen, die ſolche Verſe gewagt haben, von allen Deutſchen deſſentwegen Dank verdienen, daß ſie ſich alle Mühe gegeben haben, der deutſchen Dichtkunſt den Vortheil zu verſchaffen, den die Griechen und Römer vorzeiten gehabt haben; zumal, da ſie uns dadurch gelehrt haben, nicht ſo wohl auf das äußerliche der Verſe, als auf die wahrhafte Schönheit derſelben, welche in den Gedanken beſtehet, aufmerkſam zu ſeyn: ſo ſind doch bisher die Deutſchen ſo eigenſinnig geweſen, daß ſie lieber verlangt haben, daß die Poeten ſich nach der Gewohnheit ihrer Ohren richten ſollten, als daß ſie ihre Ohren hätten nach dieſer [87] neuen Art von Verſen gewöhnen wollen. Wir haben alſo angefangen, die ſechsfüßigen Jamben mit Reimen in unſern

Comödien zu brauchen. Und daß dieſe ſich nicht unrecht zur Comödie ſchicken, das iſt das letzte, was ich ihnen darzuthun verſprochen habe.

Erſtlich brauche ich ihnen nicht darauf zu antworten, daß ſie ſagen, daß es unwahrſcheinlich ſey, daß ein [642] Menſch auf des andern ſeine Reden reime; ja daß oftmals der eine erſt dazu komme, wenn das Reimwort des vorhergehenden Verſes ſchon geſagt iſt, und dennoch auf einen Vers reimet, den er nicht gehört hat. Ich darf nur wiederholen was ich ſchon geſagt habe, daß man gar nicht nöthig hat, die Wahrſcheinlichkeit in dem Klange der Verſe zu ſuchen, als in der Materie, worinnen ſich der Poet vorgeſetzet hat, die Natur nachzuahmen. Die Wahrſcheinlichkeit der Worte beſtehet in ihrer Uebereinſtimmung mit den Gedanken; nicht aber in der äußerlichen Verhältniß des Klanges der Worte gegen einander ſelbſt.

Saget man aber, daß der Reim dadurch, daß er Worte von gewiſſem Klange erfordert, uns zwinget Worte vorzubringen, welche nicht alle Uebereinſtimmung mit unſern Gedanken haben: ſo geſtehe ichs, daß die Sache einen großen Schein hat. Er ſchreibet mir die Buchſtaben vor, die das Wort, das an dieſe Stelle kömmt, haben ſoll. Wie kann ich aber allezeit Worte finden, die die verlangten Buchſtaben, und hiernächſt auch den verlangten Begriff haben. Wenn dieſes wahr iſt: ſo iſt es ein Fehler von unſrer ganzen deutſchen Poeſie, nicht aber von der comiſchen allein. Unterdeſſen wenn ich gleich zugeben wollte, daß unſre Poeſie darinnen einen Hauptfehler hätte, daß ſie uns zwänge, Worte zu ſagen, und alsdann erſt einen Verſtand dazu zu ſuchen: ſo ſteht mir die Erfahrung und das Exempel ſo vieler großen Leute, welche in unſrer Sprache gedichtet haben, im Wege. Ich will nicht hoffen, daß ſie ſagen werden: daß dieſe Leute durch den Reim gezwungen worden wären, zu ſagen, was
[88] ſie nicht gedacht hätten. Und der gute Zuſammenhang ihrer [643] Gedanken zeiget, daß wir dem Reime zuviel Unrecht anthun. Der Reim hat bey unſrer heutigen Poeſie den Vortheil, daß er die Art unſrer Verſe etwas ſchwer macht,

welches, bey der großen Leichtigkeit unſers Sylbenmaaßes an ſich ſelbſt, mir deſſentwegen etwas ſehr gutes ſcheint, weil er auf dieſe Art uns gleichſam von ſich ſelbſt Anlaß giebt; daß wir bey iedem Verſe eine Zeitlang ſtehen bleiben müſſen, und unſern Ausdruck bey dieſer Gelegenheit deſto beſſer ausſuchen, und die Worte deren wir uns bedienen, wohl überlegen. Hierdurch werden unſre Gedanken ausgeputzter und unſer Ausdruck, wo es erfordert wird, zierlicher und lebhafter. Wenn wir aber dem ungeachtet die Reime für ein Ueberbleibſel der Barden anſehen wollen: ſo ſollte ich faſt meynen, daß es gleich im Anfange bey der Einrichtung unſerer Poeſie verſehen wäre, und daß uns bey dieſer Art des Abſchnittes in den ſechsfüßigen Jamben allezeit der Reim unentbehrlich ſeyn würde. So bald wir die Reime von demſelben weglaſſen, ſo ſcheinen wir ieglichen Vers wiederum in zweene kleine Verſe abzutheilen. Der Abſchnitt hat ſo dann nichts wodurch er ſich von dem Ende des Verſes unterſcheidet, und indem ein Theil des Verſes eben ſo viel Füſſe hat, als der andre Theil, ſo ſcheint es mir allezeit, als ob ich lauter dreyfüßige Jamben hörte. Wollte man gleich, dieſes zu vermeiden, an alle Verſe weibliche Endungen machen: ſo iſt es uns ſo gar in gereimten Verſen unerträglich, lauter weibliche Endungen zu hören. Ja wir können deren nicht einmal zwo bey einander wohl vertragen, die ſich nicht auf einander reimen. So wohl die Italiäner als Engelländer haben zu ihren reimloſen Verſen fünffüßige Jamben gebraucht, und [644] zwar jene mit lauter weiblichen, dieſe mit lauter männlichen Endungen: aber zu dieſen ſind unſre Ohren jetzo zu zärtlich, zu jenen aber iſt unſere Ausſprache nicht fließend genug. Ja dieſes iſt eine Art von Verſen, in welcher es ſcheint; als ob wir nicht einmal ein langes Gedichte darinnen vertragen könnten. Ein gelehrter Profeſſor hieſiger Akademie ſtehet in den Gedanken, daß es beſſer geweſen wäre, wenn diejenigen, die unſere Verſe am erſten in Stand gebracht, den Abſchnitt derſelben mitten in dem dritten Fuſſe, nach Art der Griechen und Lateiner, gelegt hätten. Daß die Lateiner, ſo wohl als [89]

die Griechen einen Abſchnitt in ihren jambiſchen Verſen, auch in der Comödie gehabt, das iſt nicht zu läugnen: Wiewohl man bey den Lateiniſchen Comödienſchreibern, inſonderheit bey dem Plautus, da die Römer die Zärtlichkeit der Ohren noch nicht hatten, wie hernachmals zu den Zeiten Auguſts, ihn nicht ſo genau, als bey den Griechen beobachtet findet. Gleich den erſten Vers aus dem Plautus anzuführen:

Vt vos in voſtris | voltis mercimoniis

So glaube ich, daß der Abſchnitt hier ziemlich in die Augen fällt. Wie aber die Lateiner ſich bey ihren heroiſchen Verſen die Freyheit genommen haben, den Abſchnitt in den vierten Fuß zu legen: So habe es Plautus auch oft in den jambiſchen gethan. In dem Ariſtophanes findet man den Abſchnitt der Jamben ſehr genau:

ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' | ἐστιν ὦ γῆ καὶ θεοί.

Und bis auf den zwölften Vers des Plutus werden ſie nicht einen einzigen finden, welcher nur den Abſchnitt [645] in dem vierten Fuſſe hätte. Ich will ihnen eine Probe im Deutſchen geben, wie dieſer gelehrte Mann wollte, daß man den Abſchnitt hätte legen ſollen: Wiewohl ich nicht weis, auf welcher Meynung er wegen der Reime iſt. Wenn ich zum Exempel den Anfang des Plutus alſo überſetzte:

Ihr lieben Götter! haben wir nicht tauſend Noth
Wenn unſre Herren unverſtändge Narren ſind.
Denn giebt man ihnen tauſendmal den beſten Rath;
Wenn ſie ſich einmal anders was in Kopf geſetzt:
So büßt der Diener ſeines Herren Thorheit mit.

[90] Wenn ich meinen Ohren trauen darf, ſo würde auf dieſe Art wenigſtens der Klang der reimloſen Verſe dadurch gelinder gemacht werden, daß der Vers mehr Veränderung bekäme. Die Endungen würden in dem Abſchnitte allezeit weiblich und am Ende allezeit männlich ſeyn. Der hinterſte Theil des Verſes aber bekäme einen ganz andern Klang, als der förderſte. Endlich würden wir unſern Jamben eine Menge Bindewörter wiedergeben welche wir bisher entweder

ganz aus denſelben laſſen müſſen, oder nur mit dem größten Zwange hinein bringen können. Unterdeſſen zweifle ich, ob unſre Ohren, die ſich einmal zu den Reimen gewöhnt haben, nunmehro anders gewöhnt werden können.

Ich ſehe ganz wohl, daß ich mich ein wenig bey dieſer Gelegenheit von meinem Endzwecke entfernet habe: unterdeſſen, da dieſe Dinge mit demjenigen, wovon ich handelte, eine ſehr genaue Verknüpfung haben, ſo werden ſie mir dieſe Ausſchweifung verzeihen. Und ich will nunmehro wiederum zu meinem Zwecke kommen.

[646] Wenn es die Frage iſt, was man für eine Art von Sylbenmaaße in Comödien, oder überhaupt in theatraliſchen Stücken brauchen ſoll: ſo gebe ichs zu, daß man nicht ein ſolches wählen ſolle, das entweder den Ton wider unſern Willen pathetiſch macht, oder das durch einen allzuharmoniſchen und faſt ſingenden Klang verhindert, die Worte auf eine ſo nachläßige Art zu ſagen, als es die Aehnlichkeit der Reden in der Comödie, mit den Reden im gemeinen Leben erfordert. Dieſes iſt es meines Erachtens, was man damit meynet, wenn man ſaget, daß das Sylbenmaaß der Comödie etwas, das der Proſe gleich iſt, haben wollte; und warum Ariſtoteles ſagt, daß man deſſentwegen zu den Comödien und Tragödien jambiſche Verſe erwählet; weil ſie uns zuweilen, und öfter, als andre Verſe, ohne daß wir daran gedacht haben, zu entfahren pflegen. Dieſes iſt nämlich ein ziemlich ſichres Kennzeichen, daß dergleichen Verſe ſich ſehr wohl mit einer nachläßigen Ausſprache vertragen, weil wir im gemeinen Leben nicht, daß ich ſo ſage, zu declamiren [91] pflegen, und ſolchen Verſen alſo etwas declamatoriſches nicht eigen iſt. Von den griechiſchen und lateiniſchen Verſen der Comödie haben ſie ſolches zugeſtanden, und ich habe zu erweiſen, daß es von unſern Deutſchen gereimten Jamben nicht weniger geſagt werden könne. Uebrigens haben ſie ſich etwas darauf zu gute gethan, einen lateiniſchen Vers mit ſechs Eliſionen anzuführen, um dadurch darzuthun, daß es unmöglich ſey, daß man die Verſe in den Comödien der Lateiner gehört haben könne. Wenn Grillenfänger, und

nicht der Wohlklang, den Leuten die Gesetze des Sylbenmaaßes eingegeben hätte, so wollte ich ihnen glauben, daß [647] es einmal eine Zeit gegeben hätte, da man Verse gemacht hätte, die keine Verse wären. Einen so leeren Einfall aber können wir keinem Volke zuschreiben. Die Elisionen, die sie anführen, beweisen es auch gar nicht. Es ist unmöglich, sagen sie, daß alle diese Sylben haben verbissen werden können, wenn man hat verstehen sollen, was in denselben gesagt ist: Sind sie aber nicht verbissen worden; so hat man nicht gehört, daß es ein Vers ist. Ich frage sie, ob sie den Italiänern Verse zugestehen, und zwar solche, von denen man hört, daß es Verse sind? Ich will nicht hoffen, daß sie einer Nation, die ihres zärtlichen Gehörs wegen im Ruf ist, dieses absprechen werden. Dem ungeachtet pflegen diese in Versen, welche nicht etwa dazu gemacht sind, daß man sie nicht hören soll; sondern worinnen sie die Freyheit haben, den Wohlklang auf das höchste zu treiben, sich gar kein Bedenken zu machen, in einem ieglichen Verse sehr oft, nicht nur eben die selbstlautenden Buchstaben zu elidiren, die die Lateiner verschlungen haben: sondern sie ziehen auch so gar, welches die Lateiner nicht gethan haben, so viel selbstlautende Buchstaben als neben einander zu stehen kommen in eine Sylbe; wenn auch gleich ein Wort, welches aus einem Buchstaben, besteht, mit der letzten Sylbe des vorhergehenden, und der ersten des folgenden Wortes, in eins gezogen werden, [92] und also drey Sylben nur eine ausmachen. Ich will ihnen aus Sonetten, einer Art von Gedichten, welche gewiß keine Verse erfordert, die man nach ihrer Regel nicht hören sollte, ein Exempel anführen, welches fünffüßige Jamben sind:

Che se in fiumi conversо alte, arenose
Corna in alta e superbo urta e minaccia
Muratori nella Poesia perfetta nello Lib. IV. p. 226.

[648] hier haben sie in dem ersten Verse drey und in dem andern vier Elisionen. Denn ich habe mir die Mühe nicht geben wollen, sie anders zu suchen, als sie mir in die Augen fallen. Und wenn sie mir zugeben müssen, daß vier

Elisionen einen Vers von fünf Füssen noch nicht unkenntlich machen,

Gli orecchi ho in Cielo e gli occhi in paradiso.
Muratori p. 390.

so werden auch deren sechs einen Vers von sechs Füssen nicht zu einem Verse machen, der kein Vers ist. Desgleichen, wenn sie ein Exempel haben wollen, da drey Sylben in eine kommen

Quanto é il suo Bello in te piu bello e vivo. *p. 237.*

Wenn sie das Exempel haben.

Piangi o Rosa e tu sospiri,
O Giacinto! Ahi duolo Ahi morte. *p. 452.*

Sollte es ihnen wohl sogleich in die Ohren fallen, daß der andere Vers ein vierfüßiger trochäischer Vers wäre. Sie sehen also, daß es Verse giebt, welche diejenigen zwar vielleicht nicht hören, die die rechte Aussprache nicht haben; diejenigen aber, die in der Sprache gebohren sind, ganz wohl als Verse hören können. Denn die Italiener, so viel ich aus ihrem Singen gehöret habe, verbeißen diese Sylben deswegen nicht. Ich gestehe, daß das jambische Sylbenmaaß der Lateiner, wie es in den Comödien gebraucht wurde, weniger Harmonie hatte, als das heroische, wie es in den Heldengedichten gebraucht wurde: Wiewohl nicht so wohl das jambische Sylbenmaaß selbst, als die Freyheit, die man sich hierinnen herausnahm, die Ursache davon war. Horaz hat [93] es in den Oden gebraucht, welches er nicht gethan haben würde, wenn man in [649] den Jamben eigentlich den Vers nicht gehöret hätte. Unterdessen darf man nur ein wenig des alten Sylbenmaaßes gewohnt seyn, um auch in den Comödien, so wohl in den lateinischen, als besonders in den griechischen, den Wohlklang der Verse zu hören. Aber wenn diese Verse vielweniger Harmonie hatten, als die heroischen Verse; so folgt daraus nicht, daß unsere Verse harmonischer sind als dieselben: wenn wir auch nicht Poeten aus ältern Zeiten, ehe unsere jetzige Sorgfalt die Verse so fließend gemacht hat, sondern unsere Verse selbst dem Terenz entgegen

ſetzen wollen. Wir treffen in unſern Schriften gewiß öfter jambiſche Verſe an, die wir wider unſern Willen gemacht haben, als die Lateiner in den ihrigen. Und man darf nur ein wenig nachläßig ſeyn, ſie zu vermeiden, ſo werden unſre Schriften von ſolchen Verſen voll ſeyn. Wenn unſere jambiſchen Verſe in den hohen Gedichten einen Ton bekommen, der gleichſam von ſich ſelbſt eine Stimme erhebt und pathethiſch macht: So iſt es, nachdem der Abſchnitt merklich iſt, nachdem die Worte mit Beywörtern verſehen worden, und nachdem die Perioden in demſelben fallen. Und wir ſind überhaupt das Pathetiſche in unſern Verſen, nicht dem Sylbenmaaße, ſondern den Worten und dem Tone, die wir denſelben geben, ſchuldig. Die Reime aber können ganz und gar nichts dazu beytragen, daß der Comödiant den Ton anders leget, als er ihn geleget haben würde, wenn er etwas proſaiſches herſaget. Wenn der Comödiant ungeſchickt iſt, und die Verſe ſingt: ſo iſt es weder dem Reime noch dem Sylbenmaaße zuzuſchreiben, ſondern entweder einer üblen Gewohnheit; oder weil er den Verſen mehr Wohlklang zu ge=[650]ben glaubt. Ueberhaupt wird man finden, daß es ſchwer iſt, für Leute, die ſich entweder nicht dazu gewöhnt oder verwöhnt haben, ſie mögen etwas in Verſen, oder in ungebundner Schreibart herſagen ſollen, das ſie auswendig gelernet haben oder leſen, es in dem natürlichen Tone zu
[94] thun. So wenig aber die Proſa Urſache iſt, daß ſie von vielen Rednern unnatürlich hergeſagt wird, ſo wenig iſt es auch der Vers. Wenn zweene gereimte Verſe hergeſagt werden können, ohne daß jeglicher für ſich den Comödianten zwingt, ſeinen Ton von der Natur zu entfernen: ſo können ſie auch alle beyde zuſammen ſo hergeſagt werden. Denn wenn nichts in dem erſten iſt, welches dieſes verurſachet, und nichts in dem andern: ſo ſehe ich nicht, wie die Verhältniß derſelben gegen einander dieſes wirken ſollte. Stellen ſie ſich einmal beyde Verſe von einander abgeſondert vor; ſo werden ſie folglich keine Reime mehr haben: nun laſſen ſie den einen völlig natürlich ausſprechen, und den andern ebenfalls eine Weile hernach. Wenn ſie beyde beſonders natürlich

ausgesprochen werden können, so können sie es auch beyde vereinigt werden. Ich bedaure, daß wir noch keine Comödie in Versen gedruckt haben, und daß ich ihnen zu Erläuterung dessen kein Exempel geben kann. Unterdessen will ich ihnen durch ein andres Exempel eine Genüge thun. Stellen sie sich vor, als ob diese Verse, welche aus eines Poeten Lobe der Weiber genommen sind, auf einem Theater gesprochen würden.

Die Weiber kosten Geld. Ist das nicht eine Klage?
Was wiederholt ihr sie? Ihr mehrt ja nur die Plage.
[651] Die Grillen helfen nichts. Die Noth wird nicht gestillt,
Sucht lieber Mittel vor, wie man den Beutel füllt.
Ist es nicht eure Pflicht, die Weiber zu ernähren?
Nur eure Trägheit sucht die Ordnung umzukehren.
Müßt ihr im Ehstand seyn? Ach nein, es steht euch frey,
Daß ihr noch ledig bleibt. Doch denket ihr dabey,
Die Weiber sind doch gut: so müßt ihr euch bequemen,
Wenn ihr das Gute wollt, das Böse mitzunehmen.
Zu dem erwägt es selbst. Wer schließt wohl einen Stein,
Der nicht das mindste gilt, in sichre Kasten ein?
Was man umsonst erlangt, pflegt man für nichts zu schätzen,
Wir pflegen ja den Werth den Kosten gleich zu setzen;
So wird die Kostbarkeit der Weiber auch vermehrt,
Wenn Kost und Tracht und Schmuck den vollen Beutel leert.

Sie werden, wie ich hoffe, in diesen Versen nichts sehen, welches den Ton des Comödianten zur Unzeit hübe, oder ihn zwänge pathetisch zu reden. Sie sehen also, daß man in unsern sechsfüßigen gereimten Jamben Verse machen kann, welche sich vollkommen zur Comödie schicken. Ich habe also dargethan, worzu ich mich anheischig gemacht. Zuerst habe ich ihren Haupteinwurf gehoben, die übrigen aber habe ich hin und wieder, so viel ich deren gewußt habe, bey Gelegenheit widerleget. Hernach habe ich ihnen bewiesen, daß eine Comödie in Versen einer prosaischen vorzuziehen ist, und daß es zu ihrer Vollkommenheit gehöret, daß sie in Versen geschrieben ist. Endlich habe ich auch dargethan, daß unsere Art der Verse sich ganz wohl dazu schicke. Hiermit empfehle ich mich ihnen, und verharre ꝛc. ꝛc. S.

Herodes der Kindermörder,
nach Art eines Trauerspieles ausgebildet und in Nürnberg einer teutschliebenden Gemeine vorgestellet, durch Johann Klaj. Nürnberg, 1645.

[Beyträge zur critischen Historie 27. Stück 1741.
7, 355—378 = Werke 3, 1—26]

[5] [355] Es ist nichts neues, daß ein theatralisches Stück ans Licht tritt, wo ein andrer dem Verfasser in der Vorrede das Zeugniß giebt: daß er die Regeln der Schaubühne wisse, und in Acht genommen habe, und daß er sich die größten Dichter zu Mustern vorgestellet; wenn man gleich in dem Stücke selbst ein vieles von den Regeln der Schaubühne und die großen Muster, die in der Vorrede benennt sind, zu vermissen pfleget. Gegenwärtiges Trauerspiel, Herodes der Kindermörder, ist sehr alt, und Harsdörfer hat in seinem Schreiben an den Verfasser, welches mit beygedrucket ist, demselben Glück gewünschet: daß dieses Kunst- und Meisterstück der Poeterey, das Trauerspiel nämlich, in unsrer Sprache einen so beliebten Anfang erlangt. Hierauf macht eben dieser Harsdörfer einen kurzen Auszug aus Aristotels Regeln: wobey er aber wohlbedächtig diejenigen ausläßt und verschweigt, welche sich auf das Stück, das er lobt, [356] nicht schicken möchten. Er sagt, daß die Endursache in den Trauerspielen der Nutzen und das Belusten sey. Er giebt als den Nutzen, die Bewegungen des Gemüthes an, und bringt aus den Geschichten ein Register von den

Thränen bey, die durch daſſelbe ausgepreſſet worden. Er zeigt an, wie, nach ſeiner Mundart zu reden, das Beluſten, entſtehe; und was der Inhalt der Trauerſpiele ſeyn ſolle. Er vergißt auch nicht, daß Ariſtoteles die [6] Abwechſelung der Reimarten, welche gegenwärtiges Trauerſpiel beſonders angenehm machen, erfordre: wiewohl er ohne Zweifel das Wort Reimarten, für Arten der Verſe brauchen wird, und führet ſeine eigne Seelewig dabey zum Exempel an. Ja dieſe Abwechſelung der Reimarten hält er für ſo nöthig, daß er ſagt: Die Vernunft lehret mich, das Prächtige mit prächtigen, das Geringe mit geringen Worten auszureden, die Kunſt weiſet das klägliche mit trochäiſchen, das fröliche mit dactyliſchen, und die Erzählung mit jambiſchen Reimarten zu verfaſſen; wenn man anders nicht will die Sonne mit Kohlen mahlen, wie jener geſagt. Und wenn er nun endlich ſeine Meynung von des Herrn Verfaſſers Arbeit frey heraus ſagen ſoll, wie er begehret: ſo bedünket ihn, daß er alles kunſtartig gefüget, die ſchönen Gedanken und ſeltne Wortzier aus fremden Poeten ſchicklich angebracht, und das ganze Gedichte mit einer tapfern Stimme begeiſtert.

Es iſt gewiß, wenn es keine andre Regeln der Schaubühne giebt, als die Harsdörfer oben angeführet: daß nämlich der Endzweck der Nutzen und das Beluſten ſeyn; [357] daß der Nutzen durch die Gemüthsbewegungen erreichet werden ſoll; daß der Innhalt großer Herren unglücklichen Zuſtand betreffe, und daß die Reimarten abgewechſelt ſind: ſo iſt dieſes Trauerſpiel vollkommen. Den Nutzen davon zeiget Klaj in der Zueignungsſchrift an einige Schulherren, in vier ſchönen Lehren: das Beluſten werden wir finden, ſo bald wir nur einige Zeilen aus dem Stücke hören werden; das übrige aber werden wir ebenfalls mit leichter Mühe ſehen können. Harsdörfer hat aber auch alsdann gewiß ein Recht zu ſagen: daß er unter den alten deutſchen Gedichten kein Trauerſpiel, als Melchior Pfinzings

Theuerdank gefunden, und daß dieser auch ein Trauerspiel sey; welches heute zu Tage wohl keinem Kunstrichter in den Sinn kommen dürfte.

[7] Und diese großen Regeln zu finden, weiset uns Harsdörfer auf den Aristoteles, Vida, Scaliger, Heinsius und absonderlich den Ludevig Castelvetro und Julius von Menardiere.

Wie mich dünkt, giebt es zweyerley Regeln der Schaubühne. Einige fließen aus dem Begriffe einer menschlichen Handlung: und obgleich oft in der Anwendung derselben verstoßen wird, so wird es doch nicht leicht jemanden geben, der dieselben nicht wissen sollte. Es wird z. E. niemand seyn, der nicht wüßte, daß eine Person nach ihrer Gemüthsbeschaffenheit redend eingeführet werden müsse. Andere fließen aus dem Endzwecke, warum ich diese Handlung nachahme, und gehen darauf, wie ich eine Handlung am besten und bequemsten nachahmen und zu dem Endzwecke am leichtesten gelangen soll. Diese letztern Regeln haben etwas willkührliches, doch so: daß sie zugleich auf die Klugheit gegründet sind, unter den mög-[358]lichen Arten, wie man dieses oder jenes einrichten könnte, die beste, nach Beschaffenheit der Zeiten, der Sitten des Landes, der Sprache und d. g. auszulesen. Daher kömmt es auch, daß wir in diesen letztern Regeln in einigen Stücken von den Römern und Griechen abgewichen sind. Dieselben Regeln sind nicht zu verachten, da sie zumal durch einen vielfältigen Gebrauch und durch die Erfahrung bewähret sind, wenn auch nicht alle Leute die Beweise davon einsähen. Sie kommen mir eben so vor, wie die bürgerlichen Gesetze eines Landes, welche zwar auch willkührlich sind, aber doch nach der Einrichtung dieses oder jenes Reichs, von dem Fürsten mit vieler Klugheit gegeben worden, und deßwegen nicht gebrochen werden dürfen: weil dieser oder jener, der sie noch nicht fleißig genug überleget, es nicht einsieht, warum sie so und nicht anders sind. Man darf also noch nicht glauben, daß man ein Stück nach den Regeln gearbeitet hat, wenn man die Characteere in Acht genommen zu haben glaubt, wenn man eine menschliche

Handlung gesprächsweise ausgeführet, und Affecten angebracht hat.

Was unsern Tragödienschreiber anlangt, so hat er, wie [8] man aus seinem Werke sieht, von der letzten Art dieser Regeln nichts gewußt: und die erstere in Acht zu nehmen, hat ihn zuweilen der Geschmack seiner Zeiten, zuweilen der Mangel der Exempel in deutscher Sprache, und eine gewisse Niederträchtigkeit des Ausdruckes, in die er zuweilen fällt, verhindert. Dennoch hat Harsdörfer gezeiget, daß man es mit demselben machen kann, wie Rappolt, der, nachdem er die Regeln des Aristoteles ausgeleget, oder vielmehr abgeschrieben hat, die Anwendung davon, um zu zeigen, wie wohl er sie verstanden, auf des Hugo Grotius leidenden Christum machet; und in einem Stücke, welches [359] fast wider alle diese Regeln verstoßen hat, alle diese Regeln heilig in acht genommen befindet.

Wir haben eine Regel, daß man gleich zu Anfange eines Stückes den Schauplatz, die Person, die da redet, und die Umstände worinnen sie sich befindet, so viel möglich ist, entdecken soll. Der Verfasser hat etwas noch viel künstlichers gethan: er hat in der ersten Rede, an dessen statt zu erkennen gegeben, wer der Verfasser sey. Die Weisen aus Morgenlande sagen:

[V. 1] Wir haben den Knaben mit Freuden erblicket,
Zu lösen die Bösen vom Höchsten geschicket.
Es flimmert und schimmert das flammende Heer;
Es tanzen die Schanzen, die Berge, das Meer.

Wer wollte aus diesen Zeilen nicht sogleich schließen, daß das Stück Nürnberger-Arbeit seyn müsse? Dieses Kennzeichen ist weit sicherer, als wenn auf einer Uhr, mit großen Buchstaben London steht; um zu zeigen, daß es eine englische Uhr sey. Dagegen hat der Verfasser sich selber vorbehalten, in ungebundener Rede zu entdecken, wer da redet, und was er damit haben will.

So meine ich, hebt er an, haben die Weisen aus Morgen das jüdische Land gesegnet und sich wieder rückwerts zu den Ihrigen gewendet: [9]

Wobey man ſich einbilden muß, daß er entweder ganz allein ſein Stück ſelbſt vorgeſtellet, wie man bald durch den Titel des Werks überredet werden ſollte; oder, daß er wie ein Guckkaſtenmann bey ſeiner Schaubühne geſtanden, und ſo oft er ſeinen Zuſchauern ein Fach davon aufgezogen, mit einer ſingenden Stimme ausgerufen, was es vorſtellen ſolle. Mich ſetzen dieſe Förmelchen in den Stand, dem Leſer ohne eine andre Mühe, als daß ich die=[360]ſelben in einer Folge nach einander abſchreibe, einen Begriff von dem Innhalte des ganzen Trauerſpieles zu geben.

Herodes als derſelbe vergewiſſert worden, wie ein neuer Stern erſchienen, und von den Weiſen erlernet, wie der neugebohrne König der Jüden ſich eingeſtellet, iſt ſonder Zweifel in zornige Worte heraus gebrochen.

Mitlerweile nähern ſich Herodes Geſandten, die er abgefertiget, um ſich zu erkundigen, wie es mit dem Kind und morgenländiſchen Völkern bewandt, welche ihm vermuthlich dieſes angemeldet, daß ſie nämlich nichts erfahren hätten, und daß die Weiſen heimgezogen.

Als dieſe Bothſchafter mit der Sprache nicht recht heraus gewollt, wird Herodes über ihrer Nachläſſigkeit launiſch und giebt ihnen einen Verweiß.

Hierauf ſagen die Abgeſandten gerade zu, und erzählen ihm den ganzen Handel.

Herodes läuft auf der Abgeſandten Anbringen die Galle über, donnert und fluchet.

Die Abgeſandten wollen ihn wieder beſänftigen, laſſen eine unterthänigſte Vermahnung an ihn abgehen.

Worauf Herodes Himmel und Erden zu Zeugen anrufet, wegen der unmenſchlichen That, deren er ſich unterwinden muß, raſet wütend alſo ꝛc.

Indem der Bluthund mit dergleichen verzweifelten Gedanken umgeht, kömmt Mariamne, ſeine hingerichtete Gemahlinn, begleitet von den abgeleibten Geiſtern ſeiner Kinder, aus dem Abgrunde der Höllen.

Nun wachet Herodes böſes Gewiſſen auf, welches ihn unbarmherziger Weiſe martert. Im Schlafe kommen ihm vor die unſchuldiggewürgten Freunde, Gemahlinn und Kinder.

[10] Herodes winſelt hierauf und jammerlechzet, weil ihm immer ein Geiſt nach dem andern im Traume vorkömmt, und ihn mit ſcheußlichen Geberden und blutrünſtigem Geſichte erſchrecket. Er ſaget Worte, die er aus verrücktem Verſtand hervorgebracht, gleich einem, der an einem peſtilenziſchen hitzigen Fieber lieget. ꝛc.

Der Bluthund kann sich der Gewissensangst noch nicht entschlagen.

[361] Als Herodes nun wieder von seinem Höllenschlafe erwachet, wird er nichts desto frömmer, sondern ertheilet Befehl, alle zweyjährige Knäblein im Bethlehemitischen Gebiethe hinzurichten.

Die Trabanten Herodes bedauern den Unfall der jungen Kinder nicht sonder Mitleiden.

Herodes tadelt ihren Ungehorsam zwar kürzlich doch ernstlich.

Hierauf nun kömmt ein Bothe und erzählet dem Könige Herodes nach der Länge, wie es mit den bethlehemitischen Müttern und Kindern sey hergegangen.

Herodes kann gleichsam seine Ankunft nicht erwarten, reiset ihm entgegen und fraget, wie es abgelaufen sey. (Hier ist zu merken, daß keine Rede des Herodes hier stehet, und der Comödiant der ihn vorstellet muß extemporiren.) Worauf ihm eine etwas weitläuftige Antwort wird.

Herodes gefällt der Verlauf ausbündig wohl, und er frohlocket über das Blutbad, und über die grausame Mordthat. Darauf ihm der Bothe antwortet, der, den der König treffen will, sey in dem Lande, wo der Nil nach sieben starken Strömen fleust.

Herodes als er vernommen, daß ihm sein Anschlag zurück gegangen, will in Egypten, dem Kinde Jesu das Leben zu nehmen. Weil aber niemand mehr vom jüdischen Geblüte vorhanden, läßt er seine eigne noch lebende zwey Kinder grausam hinrichten.

Die bethlehemitischen Weiber verfluchen den Herodes.

Nach diesen Flüchen wendet sich der Verfasser an die Zuschauer.

Ich zweifle nicht, werthe Zuhörer, daß ihr über die erschreckliche zuvor unerhörte Blutmordthat Herodes erstaunet, den Tyrannen in eurem Herzen verfluchet und vor ihm greulet. Aber sehet euch ein wenig mit mir um. Hauset nicht eben eine solche wütende Kriegsgurgel in unserm Vaterlande.

[V. 621] Gott sey es gesagt, [11]
Und geklagt.
Es blinken die Degen entrißen der Scheiden,
Gerichtet, gefeget, geschärfet zu schneiden.

Daher bricht Deutschland ihr mütterliches Herz, daß sie uns ihr gebranntes Herzeleid wehmütig also entwirft.

[362] Hier führt er Deutschland in Person auf, welche bey seinem Trauerspiele in einer langen Art gleichsam

die Abdankung an die Zuschauer hält. Er selber beschließt mit einem Wunsche an die Stadt Nürnberg.

Das ganze Trauergedichte ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert und geendet worden.

Es könnten einem bey diesem Stücke wegen der Einrichtung allerley Zweifel einfallen. Es wäre zu fragen, wo denn der Schauplatz wäre? Die Antwort ist darauf: überall oder nirgends; welches in diesem Falle einerley ist. Wir finden keine Spuren in dem Stücke, ob er zu Bethlehem oder zu Jerusalem sey, ob er auf der Gasse, in einem Garten, auf einem Felde, in einem Walde, oder dergleichen seyn solle? Ich glaube, daß ich hierbey Gelegenheit habe, einen Vorschlag zu thun. Es wäre eine bequeme Sache zur Vorstellung der Stücke, wenn man entweder alle Stücke ins künftige so einrichtete, daß die Comödianten nur einerley gemahlte Scenen vonnöthen hätten, wenn z. E. alle deutsche Stücke, die ins künftige gemacht würden, ein Zimmer zum Schauplatze hätten; oder wenn man alle Stücke so zweifelhaft, was den Ort betrifft, ausarbeitete, daß sie auf jeglichem Schauplatze, welcher dem Comödianten in die Hände käme, gespielet werden könnten: wie man denn von dieser letzten Art, von unsern Herren Nachbarn den Franzosen, Stücke hat. Es könnte dieses dem Poeten nicht schwer werden, denn er dürfte nur gar an den Ort nicht denken, wo die Handlung vorgienge. Uebrigens aber würde diese Erfindung wenigstens noch etwas besser ins Werk zu
[12] richten seyn, als die Erfindung der französischen Comödianten nur zweyerley Trachten zu haben: eine zu den [363] Trauerspielen und eine zu den Comödien. Denn die Baukunst der Alten und Neuen wird nicht anders als von Kennern unterschieden werden, und ist fast einerley. Es giebt auch mehr Völker, welche darinnen übereinstimmen, als es giebt, die einerley Kleider tragen. Man hat also bey selbigem Vorschlage, so wunderlich er scheinet, nicht einmal den Uebelstand, der bey dieser letztern Gewohnheit ist, zu besorgen.

Und es ſchadet nichts, wenn der Comödiant den Poeten gleich ein wenig in Sklaverey hielte.

Eins will ich noch erinnern. Es könnte das Anſehen haben, als wenn der Schauplatz von Bethlehem nach Jeruſalem reiſet: weil erſtlich die Weiſen aus Morgenlande erſcheinen, die doch nicht wieder zum Herodes gegangen ſind, nachdem ſie Chriſtum geſehen, und weil hernach gleichwohl Herodes auftritt. Aber eben dieſes iſt der Kunſtgriff. Wenn man einen Schauplatz nicht füglich an einen einzigen Ort bringen kann: ſo gedenket man gar nicht daran, damit der Zuſchauer auch nicht daran denken möge; ob es gleich in der Mahlerey ziemlich wunderlich ausſehen möchte, wenn man einen Menſchen im Schweben mahlte, und keinen Ort dazu zeichnete, wo er ſich befände. Unterdeſſen kann ich doch meinen Klaj vertheidigen, daß er die Einheit des Orts erhalten hat.

Einmal iſt es gewiß, daß die Weiſen an einem Orte ſeyn müſſen, wo ſie den Stern ſehen können: Herodes aber, weil er zu ſchlafen hat, muß doch wohl in einem Zimmer oder wenigſtens in einem Garten ſeyn. In einen Garten läßt ſich der Schauplatz nicht bringen, weil die Weiſen doch nicht erſt ſpazieren gehen werden, ehe ſie wegreiſen. Die Weiſen kommen alſo itzo gleich aus dem Hauſe, wo ſie Chriſtum geſehen haben, in die Wohnung zurück, die ſie ſich, die Zeit ihres Aufenthalts in Bethlehem, gemiethet [364] haben. Daſelbſt bezeugen ſie unter einander ihre Freude über das, was ſie geſehen. Indeſſen gehet einer von ungefähr an das Fenſter, ſieht hinaus, und erblicket den Stern, und fängt an.

[V. 15] Was Wunder? der Stern [13]
Strahlt wieder von fern
Der Reiſegefehrte;
Wie lacht er uns an?
Der Freude vermehrte
Und zeigte die Bahn.

Hierauf ſind ſogleich alleſammt entſchloſſen,
Wir reiſen ohn Sorgen
Nun wieder in Morgen.

Nunmehro ziehn ſie fort, weil ſie nichts einzupacken

haben: und damit sie dem Herodes nicht in der Hausthüre begegnen, so muß hier durch die bewegliche Musik das Trauergedichte, nach der Redensart des Verfassers, abgesondert werden. Herodes welcher voll Unruhe ist, zu wissen, wie es mit dem neugebohrnen Könige der Jüden stehe, und dem die Weisen zu lange ausbleiben, ehe sie wieder nach Jerusalem kommen, reiset selbst nach Bethlehem, wie er hernach nach Memphis reisen will, da er hört, daß das neugebohrne Kind dahin entflohen sey; kömmt in eben diese Herberge, die die Weisen erst itzo verlassen haben, und weil er erst in Bethlehem ankömmt, so ist es ganz wahrscheinlich, warum er itzo und zu keiner andern Zeit diese Gedanken hat, die er sonst vor vierzehn Tagen eben so wohl hätte sagen können.

[V. 31] Nun erwachsen neue Sorgen
Träume sinds, ein neuer Stern ist erschienen in dem Morgen,
Und was sonst des Fabelwerkes, damit man sich itzo schlägt,
Das, ich weis nicht, welcher König, bey dem Pöbel hat erregt.
[365] Sie sind dessen überdrüssig, daß ein fremder soll regieren,
Gaffen auf ein kleines Kind, das sie fort für fort soll führen,
Dessen Reich und Herrschaft gehet gar bis an den Angelstern,
Ja so weit die Sonne mahlet dieses Runde weit und fern.
[V. 53] Eine feige Memme sitzet, immer stolz in Fried und Ruh,
Wem das Reich ist angelegen, bringet wohl kein Auge zu.
Hätt er gleich der Wiegenzier nächst dem neuen Stern verstecket,
[14] Da wo sonst der Vogelfürst, seine Jungen ausgehecket,
Will ich doch dieß Nest zerstören, Sohn und Mutter, jung und alt
Müssen auf der Stelle sterben augenblicklich werden kalt.

Und so treffen ihn die Gesandten an, die er nach Bethlehem etwas voraus geschicket, und die von der Abreise der Weisen schon Nachricht hatten. Nunmehro findet keine Verwunderung mehr statt, wie, nachdem Herodes zu Ermordung der Kinder Befehl ertheilet, sogleich ein Bothe da seyn könne, der ihm von dem Verlauf Nachricht gebe.

Es dürfen diese zwo Reden nur durch die bewegliche Musik abgesondert werden, und mittlerweile kann Herodes in dem Zimmer auf und ab spazieren, oder wie auf unserm Schauplatze nicht ungewöhnlich ist, ohne Ursache abgehen, und hernach aus der Ursache wiederkommen, sich den Verlauf der

Sache vor den Zuſchauern und ſonſt nirgends anders erzählen zu laſſen. Die bethlehemitiſchen Weiber dürfen ſich auch nicht nach Jeruſalem bemühen, den Herodes zu ſchelten, und über ihn zu fluchen. Und ſo habe ich gezeiget, daß unſer Klaj die Einheit des Orts erhalten, wenn es gleich nicht bey dem erſten Anblicke des Stückes in die Augen fallen ſollte.

Eine andre Frage iſt, wie man denn die Aufzüge abzeichnen müſſe, weil es doch unerhört iſt, ein Trauerſpiel von einem einzigen Aufzuge zu machen. Durch die Chöre unterſcheiden ſie ſich nicht, denn das Stück hat keine eigentlichen Chöre. Daß das gegenwärtige Stück Aufzüge ha=[366]be, iſt gewiß: weil der Verfaſſer ſagt, daß es durch eine bewegliche Muſik abgeſondert worden. Und daß es deren 5 habe, iſt deſſentwegen gewiß, weil in der Vorrede verſichert wird, daß es ein regelmäßiges Stück ſey. Die allerleichteſte Art ein Stück von gegebner Größe in 5 Aufzüge zu theilen iſt, wie man eine Linie in 5 Theile ſchneidet. Das Stück wird erſt gemachet, als wenn es einen einzigen Aufzug haben ſollte, und die Perſonen des vorhergehenden Auftritts ſehen allezeit die Perſonen des folgenden kommen. Hierauf zählet man die Verſe, und nimmt in jeglichen Aufzug ungefähr ſo viel als in den andern, nur daß der Aufzug ſich nicht mitten [15] im Auftritte anfängt. Hernachmalen ſchreibt man zweyte, dritte, vierte Handlung oder zweyter, dritter, vierter Aufzug dazu. Und dieſe Art ein Stück in Aufzüge zu theilen, iſt nicht ohne Exempel. Der Abt von Aubignac ſelbſt hat dieſelbe ſchon gerühmet, wiewohl ein wenig verändert. Der Poet nimmt ſich vor eine gewiſſe Anzahl Verſe zu machen, und wenn er den 5ten Theil davon fertig hat, nennet er es einen Aufzug.

Wir wollen es aber noch künſtlicher machen. Weil doch keine Muſik ſtatt hat, als zwiſchen den Aufzügen; ſo wollen wir ſehen, wo der Verfaſſer ſeine bewegliche Muſik nöthig hat, damit einige Zeit vergehe: und an den 4 Orten wo dieſes am nöthigſten iſt, ſollen die Aufzüge ſchließen.

Der erſte Aufzug wird alſo 22 Verſe haben. Denn da gehen die Weiſen ab, und aus der Urſache die wir oben

angeführet haben, braucht der Verfaſſer Muſik. Der andere ſoll ſich mit dem 172. Verſe ſchließen ehe Mariamne auftritt. Denn allem Anſehen nach, hat Herodes da nöthig einzuſchlafen. Und ob man gleich im Nothfalle auf dem Theater geſchwind einſchlafen kann; ſo iſt es doch beſſer, einem Menſchen voll Unruh und Sorgen, wie Herodes iſt, [**367**] Zeit dazu zu laſſen. Der dritte Aufzug ſoll aufhören, da Herodes von ſeinem Höllenſchlafe erwachet. Denn weil er nach einer langen Wut ſo gleich gelaſſen redet: ſo braucht er Zeit und Muſik ſich wieder zu erholen. Dieſer Aufzug iſt ſehr merkwürdig. Mariamne welche man für fromm und unſchuldig gehalten hat, kömmt aus der Hölle, wohin ſie von unſerm Verfaſſer verwieſen worden; wiewohl ich noch nicht errathen kann, ob er die heydniſche oder chriſtliche Hölle meynet. Sie ſagt:

[V. 173] Der Höllenſchlund iſt aufgethan.
Ich Mariamnes komm heran
Mein Antlitz iſt mit Blut beſpritzet.
Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet,
Styx, der mit Feuerſtrömen raucht,
Auch Acheron, der dampft und ſchmaucht
Vermerkt mit allem Höllgewürme
Herodes Himmelmachtgeſtürme.

[16] Der Verfaſſer harniſcht ſich ſchon zum voraus in einer Anmerkung mit den Worten des Salmaſius, die dieſer wider den Heinſius gebraucht. Stygem et Tartarum et orcum pro inferis licet, quales credit Chriſtianus vſurpare. Ich glaube aber doch nimmermehr, daß er dieſe in dem Geſetze Gottes geübte, vorſichtige, ſinnreiche, weiſe Fürſtinn, dieſe keuſche Suſanna, dieſe goldgeſtralte Morgenröthe, wie er ſie in ſeinen Anmerkungen nennet, zu dem Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet, und der mit Feuerſtrömen rauchet, und zu dem Acheron, der dampft und ſchmaucht, auch in chriſtlichem Verſtande genommen, verbannet haben wird; zumal da es ſcheint, als ob ſie mit den Furien in Freundſchaft und Bündniß ſtände. Denn ſie ſagt zu ihnen.

[368] [V. 196] Fort, fort, ihr Schweſtern, ſäumt euch nicht,
Werft ihm die Funken ins Geſicht;
Laßt euer Haar verwirret hangen,
Auf, foltert ihn mit Feuerzangen.

Mit einem ſolchen Aufzuge und mit ſolchen Reden kömmt wohl eine Seele, die in Chriſtlichem Verſtande ſelig iſt, nicht wieder: wenn man auch gleich dichten wollte, daß ſie noch im Fegefeuer wäre. Ich weis meinen Klaj alſo nicht anders zu retten, als ſolcher geſtalt. Herodes träumt. Weil er aber ſelber ein bloßer Heyde geweſen, wie der Verfaſſer aus dem Heinſius anführet; ſo kann er ſich die todte Mariamne nicht anders im Traume vorſtellen, als wenn ſie aus der heydniſchen Hölle käme, und damit die Zuſchauer wiſſen, was dem Herodes träumt, und ſich dieſes recht lebhaft vorſtellen können: ſo müſſen ſie, wie wir in unſern Opern zuweilen geſehen haben, auch mit dem Helden zugleich träumen. Es iſt alſo nicht der wahre Geiſt der Mariamne, der da redet, ſondern das Bild von ihr, das dem Herodes im Traume erſcheinet.

Da Mariamne ausgeredet: ſo ſagt der Verfaſſer: Nun machet Herodes böſes Gewiſſen auf, welches ihn unbarmherziger Weiſe martert. Im Schlafe[17] kommen ihm vor die unſchuldig gewürgten Kinder, wobey die Plagegeiſter ſich dieſes vernehmen laſſen. Hier ſieht man augenſcheinlich, was es für Nutzen bringen würde, wenn der Verfaſſer des Trauerſpieles ſelber in einen Winkel des Theaters treten, und zuweilen reden wollte. Wie viel Monologen, und wie viel „beyſeite" würde er erſparen, die er ſeinen Perſonen in den Mund zu legen pflegt, und an denen ſich die Kunſtrichter ſo unmenſchlich reiben. Anſtatt, daß ein Held käme, in einer langen Rede ſich ſelber ſeine Noth zu klagen, damit nur die [369] Zuſchauer wiſſen, was er in den Gedanken hat; ſo dürfte allezeit der Verfaſſer ſagen. Nun martert die Liebe meinen Helden mit grauſamen Gedanken, nun weiß er nicht was er thun ſoll. Anſtatt daß der Held itzo zuweilen etwas anders zu der Perſon

mit der er redet, etwas anders aber bey Seite ſagt: ſo würde der Verfaſſer nur ſagen dürfen: Meine lieben Zuhörer! Er denkt anders als er ſagt, er denkt ſo und ſo. Ich weis nicht ob Herodes auch im Schlafe oder wachend raſet. Der Verfaſſer nennt es einen Höllenſchlaf; Herodes nennt es eben ſo. Er ſagt:

[V. 213] Welcher Höllenſchlaf hat mir Haut und Bein durchkrochen?
Haupt und Herze pochen,
Salem ſtehet auf dem Kopfe, zwiefach iſt der Wall
Es ſind zwey Sonnen an dem Sternenſaal
Eine ſtralt vom Morgen her, die andre gehet nieder.
Ach! mein Ehgemahl kömmt wieder.
Du Wagenherr der Erden,
Wo bleibſt du mit den Pferden?
Ihr Plutoninnen,
Ihr Unholdinnen,
Warum ſchlagt ihr mir die Fackeln ins Geſichte?
Leb ich, oder nicht? ſoll ich vor Gerichte?

[18] Ich will es unentſchieden laſſen, ob der Höllenſchlaf zum Schlafe oder zum Wachen gehöret.

Der vierdte Aufzug geht bis dahin, da Herodes befohlen die Kinder zu tödten. Herodes kann, bis der Bothe kömmt und ihm Nachricht giebt, ſich die Zeit vertreiben, wo es ihm gefällt. Der Bothe aber und die Weiber, die dem Herodes fluchen, machen den fünften Aufzug.

Harsdörfer, welcher doch ſeinen Freund, um das Lob das er ihm giebt, deſto glaublicher zu machen, in etwas ta=[370]deln will, ſagt. Es wäre ſchade, daß der Tod Herodis nicht hinzugethan worden, damit das Laſter auch ſeine Strafe haben möchte. Aber er entſchuldigt ihn ſelbſt, das Gedichte wäre ſonſt zu lang worden, und man könnte die Flüche der bethlehemitiſchen Weiber für ſeine Strafe nehmen. Es iſt wahr, wenn jemand mit Flüchen und Schimpfen geſtrafet werden kann: ſo iſt Herodes geſtraft genug. Denn dieſe Weiber treiben es mit Schimpfen aufs höchſte:

[V. 565] Du ſtets verfluchtes Ungeheur,
Du Baſilisk und Abendtheur,
Kein Menſchenkind hat dich erzeugt,
Ein Tiegerthier hat dich geſäugt.
Ein Pardel, der die Lämmer quält,
Hat mit dem Tyger ſich vermählt,
Von ihm haſt du den wilden Muth.
Von ihr das nimmerſatte Blut.
Dein Herz iſt hart, wie Stein und Bein
Durchädert mit dem Marmorſtein,
Von Demant, den kein Hammer zwängt,
Von Felſen den kein Eßig ſprengt.
Dir wohnet im Gerichte bey [19]
Vermaledeyte Tyranney
Neid, Dräuwort, Schmerzen, Untergang,
Erſtaunen, Zittern, Angſt und bang.
Daß dir der Mund doch nicht vereißt!
Daß dich der Donner nicht erſchmeißt!
Ach! daß der Boden nicht zerſpringt,
Dich lebendig in ſich verſchlingt.
Dein Trank ſey gelbes Drachenblut,
Die Speiſe Kohlen von der Glut.
Der Geier müſſe dir zernagen
Die Leber und den Wolfesmagen;
Dir wachſen Würmer aus der Lunge,
[371] Und Kröten auf der Schmeichelzunge.
Dir kriechen Schlangen aus dem Mund
Du Rabendieb! du falſcher Hund!
Du biſt nicht werth, du Kinderfeind,
Daß dich das Sonnenlicht beſcheint,
Es iſt kein gutes Haar an dir,
An dir, du loſes Erdgeſchwür.
In Sack mit dir, du Galgenhun!
Das nichts nicht kann, als Böſes thun.
Du Dieb, du haſt uns ja beſtohlen,
Ach! daß dich nicht die Teufel hohlen.
Ich wills gewißlich noch erleben,
Der Henker wird dirs Trinkgeld geben,
Es werden dich die Läuſe freſſen,
Du Mörder, Gott hat dein vergeſſen,
Du ſchlimmer Fuchs, du feiger Haas,
Dein Leib ſtinkt, wie ein faules Aas.
Du Schelm, du Dieb, du Mauſekopf, [20]
Der Teufel nehm dich bey dem Schopf.
Kein ärgrer Schelm iſt in der Welt,
Du Kirchendieb! haſt du kein Geld?

Bestiehl des Davids sein Gebein,
Es wird mehr Feuer drinnen seyn.
Du Priestermörder, niemands Freund,
Du Landverderber, Weiberfeind.
Ich wollte lieber seyn dein Schwein
Als einer deiner Söhne seyn.
Du Dieb, du Schelm, du Teufelsbrut!
Du Nichtsnichtnütze, Thunichtgut!
Du hast uns unser Haus bestohlen,
Ach! daß dich nicht die Teufel hohlen!

Der Verfasser sagt in seinen Anmerkungen, daß er diese Versart, wie er sie angebracht, dessentwegen gebraucht, weil sie in den lateinischen, [372] griechischen, französischen und welschen Poeten ihre besondre Zierrath habe, und er versuchen wollte, ob sie auch im Deutschen angenehm seyn möchte? Die Franzosen und Lateiner, sagt er, nennen sie diras, die Welschen carmen desperatum. Ich weis nicht, ob er die edle Art sich auszudrücken meynt, womit er die Weiber dem Könige Böses wünschen läßt. Wenn dieses wäre; so könnte er sich ganz und gar für den Erfinder desselben ausgeben, und Sarbievius würde ihm den Theil, den er aus ihm genommen zu haben vorgiebt, gern abtreten. Wenn er aber das Sylbenmaaß der Verse meynet, so ist es gar nicht von demjenigen unterschieden, welches man zu den lächerlichsten Dingen brauchet, in welchem Scarron seine Gedichte geschrieben, und welches bey uns Deutschen ebenfalls das ordentliche Sylbenmaaß der Knittelverse ist.

[21] Wenn sich gleich Harsdörfer auf den Aristoteles berufet, da er die Verschiedenheit der Reimarten lobet: so glaube ich doch schwerlich, daß Aristoteles eben dieselbe zu unsern Zeiten loben würde. Der Abt von Aubignac, welchen man in den Regeln der Schaubühne auch für einen Aristoteles gelten lassen muß, urtheilet anders davon. Bey den Alten ist es noch nicht erwiesen, ob nicht eine Tragödie ganz, oder doch zum Theil gesungen worden: und es war also nöthig, daß zuweilen eine Abwechselung kam, damit die Melodien mehr

Mannigfaltigkeit bekommen möchten. Dennoch sind die Alten noch nicht so weit gegangen, daß nicht die meisten Verse ihrer Trauerspiele jambisch gewesen wären, und man findet in den meisten Stücken, daß sie außer den Chören nicht eher von der or=[373]dentlichen Art der Verse abgegangen, als insonderheit in den letzten Aufzügen, wenn die Leidenschaften erhitzet waren; bey dem Auftritte des Chores, welcher mit für einen Gesang gelten kann, wie die übrigen Chöre; und wenn sie zuweilen einige Anapästen, doch mehrentheils auch im Affecte vorbrachten. Daß sie aber in dem ganzen Gedichte fast mit der Rede ieglicher Person, die Art der Verse abgewechselt hätten, findet man niemals: wie in diesem Stücke Herodes, der doch fast das ganze Trauerspiel einnimmt, fast lauter trochäische Verse redet. Es ist gar nicht ausgemacht, daß eine Versart sich für diesen oder jenen Affect besser schicke, als die andre. Wir sehen auf unserm Schauplatze die höchsten Leidenschaften, alle in jambischen Versen sehr lebhaft ausgedrückt, und der Comödiant spricht sie ohne Mühe mit sehr großer Heftigkeit aus. Man kann so gut daktylisch fluchen, als daktylisch jauchzen; trochäisch klagen, als trochäisch frohlocken. Und wir finden bey unserm Poeten selber Exempel, die da bezeugen, daß eine Art von Versen zu vielen entgegen gesetzten Arten der Leidenschaften geschickt sey, und welche also wider die Abwechselung der Reimarten streiten. Wenn die Abwechselung der Leidenschaften eine Abwechselung der Versarten erfodert, warum pflegen wir denn in keinem andern Gedichte, da die Leidenschaften auch abwechseln, die Versarten zu ändern. Virgilius hat in eben denjenigen Versarten die Dido dem Aeneas fluchen lassen, in der sie ihn zuvor mit den freundlichsten Worten aufnahm: und wir finden nicht, daß uns eines in dieser Art von Versen besser klänge, als das andre. Ein Gedichte aber, wo das Sylbenmaaß so oft abgewech=[374]selt ist, liest sich überaus verdrüßlich. Der Leser ist immer furchtsam, daß er falsch liest, und wenn er auf die Gedanken Achtung geben will, so stört ihn die Abwechselung des Sylbenmaaßes von neuem in seiner [22]

Aufmerksamkeit. Zu geschweigen, daß es allezeit einen Uebelklang macht, wo zwey Versarten von ganz widriger Natur aneinander stoßen.

Nunmehro komme ich auf die Charaktere. Insonderheit fallen mir dabey die barmherzigen Trabanten in die Augen. Da ihnen Herodes befiehlt, die Kinder umzubringen: bezeugen sie nicht allein einen Abscheu davor, sondern sie sagen:

[V. 401] Ich fall in Ohnmacht hin, das Blut bestehet mir,
Das Leben lebet kaum, und ich vergehe schier.

Gewiß! das heißt die Abscheulichkeit einer That recht vor Augen stellen, wenn man sie so beschreibt, daß eine Schaar Trabanten, welche doch wohl Herodes nicht zum erstenmale zu seinen Grausamkeiten gebrauchte, darüber in Ohnmacht fällt. Wer sollte denken, daß diese zärtlichen Leute das Herz fassen würden, die That so grausam auszuführen, als sie hernach von ihnen vollbracht wird.

[23] Was den Herodes betrifft: so gehört große Sanftmuth dazu, wenn man von ihm urtheilen soll: daß er ein solcher Held sey, wie er sich zur Tragödie schicket, nämlich, der weder vollkommen tugendhaft noch vollkommen lasterhaft ist. Nachdem er selber saget:

[V. 159] Ihr vergällten Zornesschwestern mit verfallnem Angesicht!
Deren Töchter, als ich neulich Weib und Kinder hingericht.
Ihr sollt meine Zeugen seyn, was für Laster ich verübet,
[375] Langsamgehen ist verhaßt, Zaudern hat mir nie beliebet.
Was unmenschlich, nicht zu sagen, das gebieret meine Brust,
Meid ich was mir wohlgefällt? Ungern! nur daran mit Lust!
Bethlehem, das Rattennest, will ich ganz zu Grunde schleifen,
Ich will euch, ihr Schäfer, lernen einen neuen König pfeifen.
Ich, nur einer, will daß einer plötzlich werde hingericht,
Morden, würgen, metzgen, tödten, weil ein Degen haut und sticht.
Sollte mir der Götter Schluß mein Verhängniß hinterhauen?
Wohl! es gilt mir alles gleich, auf Gott oder Satan bauen.
Die Verfassung ist gemachet, alle Teufel, Höllenpein,
Werden darthun, daß der Himmel, Sterne, Menschen, Lügner seyn.

Dieses ist zugleich ein Exempel der tapfern Stimme, womit der Verfasser sein Trauerspiel begleitet hat. Es ist ohne Zweifel diejenige Stimme sehr tapfer, welche so be-

ſchaffen iſt, wie die Leute reden, die von andern für tapfer angeſehen ſeyn wollen. Herodes redet an vielen Orten Worte, die ſeine Trabanten mit mehrer Wahrſcheinlichkeit geredet haben würden; als die Worte, die ſie an deren ſtatt vorbringen. Z. E.

[V. 29] Pfuy dich an! ein Fürſtenblut,
Dem der Idumeer dienet, heget einen Weibermuth.

Er will dem neuen Könige [24]

[V. 52] Das Handwerk bald und den kleinen Großmuth legen.
Eine feige Mämme ſitzet ꝛc.
[V. 119] Er will ſein Gebein umſtreuen auf den Schinderanger hin.

Er ſagt:

[V. 291] Die Fauſt gehört dazu. Ich will gewiß den kleinen!

Und wie man leicht vermuthen kann, berufet ſich der Verfaſſer hier auf das Quos ego! Virgils.

[876] Doch die bald folgende Stelle verbeſſert es wieder:

[V. 308] Kommt alle Teufel, kommt, zerreißet meine Seel.
Zerzerret, zerſtücket
Zerfleiſchet, zerknicket ꝛc.

Er ſagt weiter:

[V. 384] Her ihr Reuter, Bogenſchützen, würget dieſes Rabenkind.

Man findet auch einige ſinnreiche Einfälle in der Erzählung von dem Kindermorde z. E.

[V. 437] Man reißt die Wiegen auf; die Mutter läßt das Kind
Das Kind, an welchem man nicht Ort zur Wunde findt,

welches gewiß ein ſehr kleines Kind ſeyn muß.

Die Erzählung beſchließt ſich mit dieſer Beſchreibung, woraus man einen Begriff von der Schreibart der ganzen Tragödie bekommen kann; indem, eben wie hier, einige ſchöne Gedanken von unſinnigen ganz umhüllt und verdecket werden.

[V. 521] Die Kinder haben auch den Henker angelachet;
Als wenn er Vater wär; aus Unluſt Luſt gemachet.
Es kam auch gar dahin, daß ihn das Schwerdt gefiel,
Und haben gleich gemeynt, es wär ein Dockenſpiel.

Die Mutter ſpringt vor Leid in einen tiefen Brunnen.
Die zwängt die Geiſter ein, und bratet an der Sonnen,
25] Die gibt ihr ſelber Gift, die ſtürzt ſich Felſen ab,
Das Gift, der Strick, der Dolch gräbt Gräber ohne Grab.

Endlich erhebt Herodes noch einmal ſeine tapfre Stimme:

[V. 541] Ich brenne ganz von Zorn, das Herze wallt und wubelt
Vor bitterböſem Grimm, es brubelt auf und ſtrubelt,
O Zeter Mordio!
[V. 553] So wahr ich König bin, er muß ſein Leben enden,
Trüg auch der Götter Gott ſelb ſelbſten auf den Händen
Das Lumpen Lumpenkind.

[377] Das kann ich nicht vergeſſen, daß Herodes die Geographie ſo wohl ſtudiret hat, daß er auch von der Elbe weis.

[V. 557] Eh wird der müde Kreis abwerfen ſein Gewölbe
Der groß und kleine Bär ſich ſenken nach der Elbe.

Die niederträchtigen Redensarten des Klaj ſind das einzige was ihn von dem Heinſius, der ein lateiniſches Trauerſpiel unter dieſem Titel gemachet hat, unterſcheidet. Faſt alle Verſe ſind aus dem Heinſius überſetzet, doch ſo, daß viel Auftritte außengelaſſen ſind. Heinſius hat die Regeln des Theaters eben nicht beſſer in Acht genommen, ſo brauchbar auch ſein Buch von der Einrichtung der Trauerſpiele iſt.

Wofern es übrigens ja iemals Perſonen von hohem Stande giebt, die ſich ſolcher niederträchtigen Redensarten bedienen; ſo wird es allezeit lächerlich ſeyn, ſie in dem Trauerſpiele nachzuahmen. Auch wenn man wider eine Perſon des Trauerſpieles den Haß der Zuſchauer erregen will: ſo muß es ein ſolcher Haß ſeyn, der noch mit einer Hochachtung verknüpfet iſt; oder ein ſolcher Charakter wird an ſtatt der Beluſtigung in den Herzen der Zuſchauer Ekel erwecken.

26] Wir haben noch den Vorwurf abzulehnen, warum wir uns die Mühe gegeben haben, ein Stück, welches ſo gar lächerlich iſt, durchzugehen, und unſern Leſern vorzulegen. Aber es iſt nicht unnöthig, auch von den gröbſten Fehlern

Exempel zu geben, da zumal dieſes Stück, nach Opitzen, das erſte von Theaterſtücken mit iſt, welches man ſich nach den Regeln zu machen eingebildet hat, und deſſen Känntniß alſo mit zur Geſchichte des Schauplatzes gehöret. Man [378] wird zu gleicher Zeit ſehen, daß es für einen theatraliſchen Poeten nicht genug iſt, natürliche Geſchicklichkeit zum Trauerſpiele zu haben: da ſo gar unter allen dieſen höchſtlächerlichen Dingen, gleichwohl die natürliche Geſchicklichkeit des Verfaſſers, die er dazu gehabt hat, noch immer hervorbricht.

4]

Demokritus, ein Todtengespräche.

[Belustigungen des Verstandes und des Witzes 1741. Augustmonat, 101—126 = Werke 3, 177—202]

[81] [101] Regnard. Mit eurer Erlaubniß, mein Herr. Saget mir doch, ob ihr Demokrit seyd. Man will mir es bereden, und ich habe es noch immer nicht glauben wollen.

Demokritus. Ob ich Demokritus bin? Weil du es nicht glauben willst: So muß ich dir wohl sagen, daß ich es nicht bin. Denn dieses wirst du auf solche Art wohl glauben wollen.

Regnard. Nehmet mir es nicht ungütig. Ich habe einige Ursache gehabt, es nicht zu glauben. Denn ich sehe euch ganz anders, als ich euch in meiner Comödie aufgeführet habe. Ich hatte mir ein ganz anderes Bild von euch gemacht.

Demokritus. Ich werde mich also, dir zu gefallen, genöthigt sehen, nicht mehr Demokritus zu seyn, damit das Bild, das du dir von dem Demokritus gemacht hast, wahr seyn könne. Du kannst also nur den Demokritus an einem andern Orte suchen, ihn mit deinen artigen Complimenten zu beläſtigen.

Regnard. Mein Herr Demokrit, wofern ihr anders Demokrit seyd: So misgönnet mir doch eine Ehre nicht, die ich so lange gewünscht habe; ich habe euch so lange im
82] Reiche der Todten gesucht, euch meine Hochachtung zu bezeigen.

[102] Demokritus. So haſt du ſoviel Eifer angewandt, eine unnütze Sache zu thun? Ich muß wohl deinen Eifer belohnen, und dafür anhören, was du dir für ein Bild von mir gemacht haſt.

Regnard. Ich will euch ſagen, wie ich euer äußerliches Weſen in meiner Comödie beſchrieben habe:

Er hat was, wie man ſagt, vom Menſchen und vom Bär:
Er redet nur manchmal, doch immer lachet er.

Demokrit. Du haſt in der That eine lebhafte Einbildungskraft. Sage mir doch, was du glaubteſt, das ich von einem Bäre an mir hatte. Sollte ich denn reden, wie ein Bär, oder lachen, wie ein Bär?

Regnard. Ihr müßt es mit den Worten nicht ſo ſcharf nehmen, und ſo billig ſeyn, zu glauben, daß ich in dem erſten Verſe von eurer Geſtalt, und in dem andern von euren Geberden reden wollte, ob es euch gleich vorkömmt, als hätte ich einen durch den andern erklären wollen.

Demokrit. Wie war denn alſo meine Geſtalt? Du wirſt mich doch in keine Bärenhaut, oder in ander Pelzwerk gekleidet haben, wie einen Ruſſen oder Grönländer aus deinen Zeiten.

Regnard. Konnte ich denn nicht auf euren Bart mein Abſehen haben?

Demokrit. Ich glaube, Hippokrates hat meinen Bart in ſeinem Briefe von mir verewigt. Aber der Bart machet eine ſchlechte Aehnlichkeit mit einem Bäre. Vollends zu meinen Zeiten. Die Bärte waren ja [103] in Athen ſo ſelten nicht. Und wer alle bärtige Leute hätte für Bäre anſehen wollen, der hätte bey Zeiten aus Athen geflüchtet. Denn es waren Philoſophen genug da. Unterdeſſen ſind dir die Leute verbunden, mein guter Franzoſe. Ich habe in meinem Leben über die Narren gelacht. Es iſt Zeit, daß [18 ſie ſich rächen, und über mich lachen.

Regnard. Ihr dürfet dieſes ſo ſehr nicht beſorgen, mein Herr. Es iſt eben meine Abſicht nicht geweſen, euch lächerlich zu machen. Es werden wenige Stellen ſeyn, daraus man dieſes argwohnen könnte. Wenigſtens, wenn

ihr mein Stück hören wolltet, würdet ihr sehen, daß ich euch in vielen Stücken zu eurem Vortheile vorgestellet habe.

Demokrit. So hast du mich loben wollen? Ich weis dir es wenig Dank; zumal da du dir so ein schönes Bild von mir gemacht hast.

Regnard. Dessentwegen eben auch nicht. Lasset euch nur die ganze Einrichtung meines Stücks sagen, mein Herr Demokrit: So werdet ihr besser sehen, was meine Absicht gewesen ist.

Demokrit. Ich sehe schon, daß ich dich nicht los werde, und daß du mir mit aller Gewalt deine Hochachtung bezeigen willst. Also sage mir nur die Einrichtung davon.

Regnard. Demokrit hatte sich in eine Wüsten begeben, die Menschen zu fliehen, und der Untersuchung der Natur besser nachzugehen. Strabo, ein Mann, welchen der Verdruß über seine Frau vor 20 Jahren von ihr getrieben hatte, war seit zwey Jahren bey ihm, theils als Schüler, theils als Be=[104]dienter, wiewohl er mit der Wüsten sehr übel zufrieden war. Ein Bauer, Thaler, der sie beyde mit ganz sparsamen Essen versorgte, erzog ein junges Mägdchen, Chryseis genannt, als seine Tochter, welche dem Demokrit gefiel, und in welche er sich, kurz zu sagen, verliebte, ob er es gleich nicht merken lassen wollte. Demokrit, Chryseis und Strabo befanden sich beysammen, als der König von Athen, der auf der Jagd war, sich an eben diesen Ort begab, daselbst auszuruhen. Chryseis gefiel ihm auf den ersten Anblick, und er empfand sogleich einige Bewegungen der Liebe.
184] Er nöthigte den Demokrit, den Strabo, den Thaler und die Chryseis, mit ihm an den Hof zu kommen. Demokrit gehorchte und die andern folgten ihm gern; insonderheit Strabo, welchem die magern Mahlzeiten in der Wüsten nicht geschmeckt hatten. Er nahm von den Tygern, Bären, Hirschen, Gemsen, Schweinen und Wölfen mit Freuden Abschied.

Demokrit. Ich bitte dich, halt ein wenig innen, und schone meinen Othem. Ich muß sonst zuviel lachen. So hatte ich mich also in eine Wüsten bey Athen begeben,

wo Bäre und Tyger waren? Du beſchreibſt mich, als einen verwegnen Menſchen. Aber hatte ich denn dieſe Tyger und Bäre ausdrücklich in die Wüſten kommen laſſen, damit ſie bey mir wohnen möchten? Denn man war zu Athen von Tygern eben nicht geplagt. Sage mir doch; ſind denn in Frankreich Tyger?

Regnard. Nein!

Demokrit. Sonſt hätte ich geglaubt, das Athen, [105] das du beſchreibſt, müßte etwan in Paris liegen. Es iſt ein König daſelbſt, wie in Paris. Ich bin ein guter Narre, der ſich auf ſein Wort mit an den Hof ſchleppen läßt. Wir verlieben uns beyde, der König und ich, auf gut pariſiſch. Sage mir doch, was redte denn dein König, als er die Chriſeis ſah?

Regnard. Er ſagte ungefähr: Laſſet uns näher treten. Himmel! welche liebenswürdige Perſon! Wie kann es ſeyn, daß die düſtern Wälder ein ſo artiges und reizendes Kind in ſich ſchließen? Laſſet zu, daß man an dieſem Orte euren Reizungen die Unterthänigkeit bezeugt, die man ihnen ſchuldig iſt.

Demokrit. Gewiß! der Comödiant thut nicht unrecht, der uns alle pariſiſch kleidet, weil du uns ſo pariſiſch gebildet haſt.

Regnard. Man ſieht wohl, daß ihr von dem Theater gar wenig Licht habet. Was geht es mich an, ob alle die Dinge, die ihr tadelt, ſo geſchehen ſind. Habe ich [185] doch die Freyheit, ſie ſo zu dichten.

Demokrit. Es iſt dir alſo vergönnt, zu dichten, daß Athen nicht Athen ſey. Du kröneſt ſelber einen König in deinem Gehirne, zu der Zeit, da alle Welt weis, daß es eine freye Stadt war. Du bringſt Tyger und Bäre dahin; und der Himmel weis, wie du mich abgeſchildert haſt, da du Athen ſo wohl zu treffen gewußt.

Regnard. Ich glaube, daß ich mein Meiſterſtück gemacht habe, euch abzuſchildern. Ich habe euch doch als jemanden vorgeſtellet, der über die Menſchen lachet. Ich

habe euch als einen vorgestellt, [106] der sich, diese lächerlichen Leute zu fliehen, in den Wald begeben hat.

Demokrit. Das will ich dir erlauben. Das lächerliche Wesen der Menschen machte wenigstens, daß ich mich desto leichter ihres Umgangs entschlagen konnte, die Natur zu untersuchen. Aber sage mir doch, wenn ich in die Wüsten gegangen war, die Menschen zu fliehen, weswegen verließ ich denn den Wald, diese lächerlichen Thiere wieder zu suchen?

Regnard. Der König befahl es.

Demokrit. Aber wenn ich auch einen König hatte: So hatte er doch die Macht nicht, mich zu zwingen, an den Hof zu gehen. Und da ich merkte, daß er sich in die Chryseis verliebte, so that ich nicht wohl, wenn ich dahin gieng und sie mitnahm.

Regnard. Ihr fandet aber eure Rechnung dabey, und dieser Zwang an den Hof zu gehen, schien euch angenehm zu seyn, weil ihr daselbst Gelegenheit zu lachen hattet.

Demokrit. Wenn mir die Gelegenheit zu lachen lieb war; warum war ich denn in die Wüsten getgangen?

186] Regnard. Ihr nahmet aber den Strabo mit. Dieser konnte euch in der Wüsten zu lachen genug geben.

Demokrit. So floh ich denn vor den lächerlichen Menschen, und nahm gleichwohl einen lächerlichen Menschen mit. Dieses kömmt mir vor, als wenn Strabo von seiner Frau gelaufen wäre, und sie mit sich genommen hätte.

Regnard. Ihr konntet aber nicht ohne alle Men-[107] schen seyn. Ihr hattet viele Dinge nöthig. Und über dieses müsset ihr wissen, daß es nicht Gebrauch bey uns ist, einen Herren aufzuführen, der keinen Diener hätte; weil uns allzuviel Gelegenheit aus den Händen gienge, lustige Dinge zu sagen.

Demokrit. Wahrhaftig! Du hast mich zu einem vornehmen Manne deiner Zeiten gemacht. Denn du stellest mich, als jemanden vor, der sich einen Narren auf seinen eignen Leib hält. Sage mir doch genauer: Wer war denn dieser Strabo?

Regnard. Er war ein Laquey der Philoſophie.

Demokrit. Ein Laquey der Philoſophie? Ich glaube, du haſt angefangen, auch der Philoſophie eine Hofſtadt zu geben. Und ſie wird wohl auch Senftenträger und Kutſcher annehmen.

Regnard. Wirklich, ihr ſeyd unerträglich mit Lachen. Und mein Demokrit iſt viel geſetzter, als ihr. Er lachet gar nicht ſo ſehr.

Demokrit. Das wird unfehlbar machen, weil er über die Liebe zu ſeufzen hat.

Regnard. Er iſt ein rechter Hofmann. Er läßt ſeine Liebe gar nicht merken. Er widerſpricht dem Könige nicht, da ihn derſelbe zum Kuppler machet. Er räth der Chryſeis, ihn zu lieben. Aber er ſtiftet heimlich den Vater an, daß er ſie vom Hofe ſchaffen ſoll. Ich biete euch trotz, daß ihr bey eurem beſtändigen Lachen euer ſo mächtig ſeyd, [187] euch zu verſtellen.

Demokrit. Ich danke dir für die mir unbekannten Tugenden, die du mir beygeleget haſt. Ich brauchte nicht viel mehr ſolche Tugenden: So wür[108]de ich würdig ſeyn, von allen Menſchen nicht belacht, ſondern beweint zu werden.

Regnard. Saget mir aber dieſes: Ein ſo lebhafter Kopf, wie ihr ſeyd, kann nicht einſehen, was ein Laquey der Philoſophie ſagen will? Er war euer Bedienter und Zuhörer, und weil er euch mit denen Sachen zur Hand gieng, die ihr zur Philoſophie brauchtet, ſo nenne ich ihn, einen Laqueyen der Philoſophie.

Demokrit. Du würdeſt alſo denjenigen, der mir einige Bücher von der Sittenlehre zutrüge und einmal hineinſähe, einen Laqueyen der Sittenlehre heißen. Mache doch das Bild fertig, das du von mir gemacht haſt. Denn es kömmt mir eine Luſt an, über eine Perſon zu lachen, die meinen Namen angenommen hat.

Regnard. Ich habe euch weiter gebildet, wie man alle Hauptperſonen der Comödie bilden ſoll.

Demokrit. Nämlich vielleicht lächerlich? Ich

glaube dir es. Wenn du es nicht hätteſt thun wollen: So würdeſt du es auch wider deinen Willen gethan haben.

Regnard. Das iſt das vornehmſte nicht, ſondern dieſes iſt eine Nebenſache. Ich habe euch verliebt gebildet.

Demokrit. Ich verſtehe dich. Du haſt mich nicht verliebt gemacht, weil du mich lächerlich machen wollteſt, ſondern du haſt mich lächerlich gemacht, weil du mich verliebt machteſt. Du hätteſt ſonſt wohl andre Mittel gehabt, mich lächerlich zu machen. Du hätteſt nicht ſo grauſam lügen dürfen. Aber ſieh [109] doch. Kennſt du dieſen, der auf uns zugegangen kömmt.

188] Regnard. Es iſt ein Comödienſchreiber.

Demokrit. Ja, es iſt Ariſtophanes.

Ariſtophanes. Demokritus, ich muß dir doch Nachricht davon geben. Man wird dich bitten, einer Verſammlung von Comödienſchreibern beyzuwohnen; denn ſie glauben, daß du zu ihrer Geſellſchaft gehörſt, weil du über die Menſchen geſpottet haſt, und ſie ebenfalls darüber ſpotten.

Demokrit. Ich glaube, daß ihr auch nach dem Tode nicht ruhen könnet, und daß auch ſo gar eure Schatten noch ſatiriſch ſind.

Ariſtoph. Es iſt ihnen allerſeits auf Veranlaſſung der neuern Comödienſchreiber in den Kopf gekommen, ſich zu berathſchlagen: Ob man kein Mittel ausfinden könne, über die Leute zu ſpotten, ohne ſie bey dieſer Gelegenheit zu verheirathen.

Demokrit. Du findeſt hier einen Mann bey mir, welcher an dieſer Berathſchlagung großen Antheil hat. Er hat mich verliebt vorgeſtellt. Ich weis noch nicht, wie die Sache abgelaufen iſt. Aber ich fürchte ſehr, er wird mich wohl auch verheirathet haben.

Ariſtoph. Ey! ich kenne ihn; iſt es nicht Regnard, deſſen Buchführer verſichert, daß ſeine Werke ſehr nahe an des Moliere ſeine kämen? Moliere hat mir ſeinen Spieler und ſeinen Träumer gelobt. Er hat mir vom Demokritus auch unterſchiednes hergeſagt.

[110] Demokrit. Dieſes iſt gewiß, Ariſtophanes.

Wenn ich bey der Aufführung des Stückes gegenwärtig gewesen wäre, so hätte er mir die Mühe erspart, die du dem Sokrates machtest; und ich hätte nicht auf das Theater treten und den Zuschauern sagen dürfen, daß sie diesen Demokritus mit dem wahren zusammenhalten sollten. Denn aus dem wenigen, das er mir gesagt hat, sehe ich schon, daß die Leute mich in seiner Abschilderung verkannt haben würden.

Regnard. Ich bin erfreut, Aristophan, daß ihr [189] hieher gekommen seyd. Ich hoffe, daß ihr das Theater versteht, und also besser von mir urtheilen werdet.

Demokrit. Erzähle uns nur weiter den Inhalt deines Stücks. Denn ich möchte doch deine Absicht wissen, warum du mich auf das Theater gebracht hättest.

Regnard. Nachdem der König zurück gegangen war, Demokritus, Chriseis und Strabo aber, nebst dem Thaler, sich nunmehr nach Hofe begeben hatten: So merkte Ismene, eine Prinzeßinn, welcher der Athenienſiſche Thron zugehörte, und mit der der König denſelben erheirathen ſollte, ſogleich eine Kaltſinnigkeit an dem Könige, welche ihr Verdruß verursachte. Sie offenbarte ihre Sorgen der Cleanthis, einem Frauenzimmer, welcher der Mann vor 20 Jahren entlaufen war, die aber doch noch viele Leute für unverheirathet und liebenswürdig hielten. Strabo war indeſſen wohl und als ein Marquis angekleidet worden.

Demokrit. Als ein Marquis? Iſt dieſes eines [111] von denen fremden Thieren, die du im Walde bey Athen mir zur Geſellſchaft verſammlet haſt?

Regnard. Was befremdet euch denn? Es iſt eine bekannte Art Edelleute in Frankreich zu meinen Zeiten.

Demokrit. Und dieſe ſind etliche tauſend Jahre zurück nach Athen gereiſet?

Regnard. Müſſet ihr mich denn allezeit unterbrechen? Strabo kam und Thaler traf ihn an, welcher ebenfalls über ſein Bauerkleid eine koſtbare Kleidung anhatte. Das Frauenzimmer hat ſeinen Scherz mit ihm, und er drohet noch bey dem Auftreten, daß er ſie mit der Fauſt in das Geſicht ſchmeißen wollte. Strabo unterhält ſich mit ihm, von ihrem

Wohlleben bey Hofe. Demokrit aber kömmt mit vielen Bedienten aufgezogen. Zweene derselben loben einander öffentlich, und verleumden einander heimlich. Demokrit
190] schicket sie allesammt hinweg. In seine Unterredungen aber mit dem Strabo, mischet sich allezeit etwas von seiner Eifersucht wegen der Chriseis. Er sehnet sich dessentwegen wieder vom Hofe, wohingegen Strabo zu bleiben wünschet. Strabo wird die Cleanthis gewahr. Sie sehen einander an und verlieben sich in einander. Bey dem Agelaus, dem Könige von Athen, ist unterdessen die Liebe aufs höchste gestiegen, und Agenor, ein Prinz, welcher Ismenen liebet, unterhält seine Liebe. Zu gleicher Zeit vermisset Thaler ein Armband, welches in seinen Bauerkleidern gesteckt, und ihm mit denselben genommen worden war.

[112] Aristoph. Du vergissest dich. Ich hörte vorhin von dir; er hätte die Kleider, die er vom Könige bekommen, über seine Bauerkleider gezogen.

Regnard. Es kann seyn. Es hat im Hauptwerke nichts zu sagen. Daß man ihm die Bauerkleider ausgezogen, steht im Texte; daß er sie aber anbehalten, steht in einer Anmerkung.

Aristoph. Also hat er sie ausgezogen. Denn der Text muß doch der Anmerkung vorgehen.

Regnard. Der König vertröstete ihn, daß er sein Armband wieder haben sollte; der Chriseis aber lockte er durch verschiedne Fragen das Bekenntniß ab, daß ihr der König am besten gefiele. Demokrit bittet den König, daß er sie allesammt vom Hofe lassen soll. Chriseis aber hat keine Luft dazu. Der König bittet also den Demokrit, anstatt ihm seinen Abzug zu erlauben, daß er ihm in seiner Liebe behülflich seyn soll. Dieser thut es wirklich. Ungeachtet er aber dadurch so weit gebracht ist, daß er wieder zu sich selbst zu kommen scheint: So räth er dem Thaler, seine Tochter vom Hofe zu nehmen; weil der König sie beschimpfen wollte. Und kaum hat er es gethan: So ist er wieder auf sich selber erzürnt. Da ihm aber die Prinzeßinn verweisen läßt, daß er dem Könige in seiner Liebe zur

Chriſeis diente: So entſchuldiget er ſich, daß er ſie dem [191]
Könige widerrathen hätte, wobey man verſtehen muß, daß es hinter dem Thaler geſchehen iſt. Cleanthis und Strabo halten eine verliebte Unterredung mit einander. Da ſie aber einander um ihre Umſtände befragen: So befindet ſich, daß Strabo der Cleanthis Mann iſt, der vor 20. Jahren von [113] ihr gegangen, und nunmehr haſſen ſie einander ſo ſehr, als ſie einander zuvor liebten. Es ſtößt ſich nur daran, wer von beyden den Hof meyden ſoll, weil ſie beyde ſich ſehr wohl daſelbſt befinden. Thaler ſieht die Cleanthis und erkennt, daß es eben die Frauensperſon iſt, die ihm vor 15 Jahren eine Tochter gebracht, und ſolche für ihr Kind ausgegeben hat. Strabo wird hierüber ſehr eiferſüchtig. Unterdeſſen kömmt das Kleinod zum Vorſcheine, welches Cleanthis dem Thaler mit dem Kinde zugleich gegeben hatte, und dadurch kömmt an den Tag, daß der Iſmene Mutter ihre Tochter, die ſie aus der andern Ehe gehabt hatte, in den Wald geſchickt, um der Iſmene die Krone von Athen zuzuwenden. Chriſeis iſt alſo die rechtmäßige Erbinn des athenienſiſchen Zepters, und der König, der ſchon vorher beſchloſſen hat, ſie zu heirathen, bekömmt mit ihr den Thron. Iſmene aber tröſtet ſich über den Verluſt ihrer Krone, mit dem Prinzen Agenor. Demokrit begiebt ſich, nachdem er dem Könige ſeine vorigen Triebe, die er nun gänzlich fahren läßt, zu erkennen gegeben, wieder in den Wald. Und Strabo vergleicht ſich mit ſeiner Frau.

Demokrit. Ich bewundre dich, Regnard, du biſt ſehr lobenswerth.

Regnard. Ihr tadeltet mich aber vorhin.

Demokrit. Gewiß! Du biſt lobenswerth. Dieſes wäre, für einen andern, Materie zu drey ſchlechten Comödien geweſen, und du haſt nur eine daraus gemacht. Ich lobe die Leute, die nur eine ſchlechte Sache machen, wo ſie ihrer viele machen könnten.

[114] Regnard. Vertheidiget mich doch, mein [192]
Ariſtophan. Ihr verſteht das Theater, und ſeyd vielleicht bey dieſem Manne in größerm Anſehen, als ich.

Aristoph. Ich will dich vertheidigen. Sage mir nur erst, von wem erzählest du alles das, was du uns erzählest. Vom Demokritus oder vom Agelaus, oder von der Chriseis oder von dem Strabo, oder von der Cleanthis oder von der Ismene, oder vom Agenor, oder vom Thaler?

Regnard. Warum frageſt du darnach? Ich erzähle es von allen.

Aristoph. So hätteſt du dein Stück nicht vom Demokritus benennen ſollen. Warum haſt du nicht lieber alle dieſe Namen auf den Titel des Stücks geſetzt? Denn ſo hat einer ſo viel Recht dazu, als der andre.

Regnard. Nun verſtehe ich euch. Ihr fraget, wer die Hauptperſon, oder der Held meines Stückes ſey. Dieſes iſt der Herr Demokrit.

Aristoph. Was wollteſt du denn mit ihm machen, daß du ihn zum Helden machteſt?

Demokrit. Geſtehe es nur. Ich glaube, daß ich es errathe. Die Leute wußten, daß ich ein Mann geweſen war, der über die Welt gelacht hatte. Du wollteſt alſo eine Comödie unter dieſem Namen haben, weil er den Leuten zu lachen verſprach, und du machteſt ſie, es mochte daraus werden, was da wollte.

Regnard. Nunmehro will ich es ſagen, Demokrit, was meine Abſicht war. Ich wollte euch lächerlich machen, und ich würde dieſes noch thun, [115] wenn ich es nicht ſchon gethan hätte; ſo viel Urſache gebet ihr mir, auf euch böſe zu ſeyn.

Demokrit. Dem Himmel ſey gedankt, daß du es ſchon gethan haſt. Du würdeſt ſonſten vielleicht durch ein
[193] gutes Stück dich noch dreymal lächerlicher machen, als du durch ein ſchlechtes gethan haſt, wenn du mich aus Rachgier lächerlich machteſt. Es iſt in der That etwas artiges, daß ihr Satirenſchreiber oft eurer eignen Thorheit unter dem Vorwande Genüge thut, daß ihr andrer ihre Thorheit tadelt. Jemand hat euch nicht gelobt, oder euch nicht Ehre genug erzeiget: Sogleich ſuchet ihr eine Thorheit an ihm, die ihr lächerlich machen könnet. Ihr ruft, daß ihr der

Thorheit Feind, und des Menſchen Freund ſeyd. Und öfters würdet ihr mit der Thorheit wohl in Frieden leben, wenn ihr nicht den Menſchen bekriegen wolltet, der ſie an ſich hat.

Ariſtoph. Aber ſage mir, Regnard, womit wollteſt du ihn lächerlich machen?

Regnard. Damit, daß er verliebt war.

Ariſtoph. Du wollteſt vielleicht zeigen, daß derjenige, der über die Leidenſchaften der Menſchen lachte, öfters ſelber davon eingenommen wäre?

Regnard. Nichts anders. Ihr habet es errathen. Ihr verſteht doch das Theater.

Ariſtoph. Aber, lieber Regnard! glaubten denn deine Zeiten, daß Demokritus wirklich verliebt geweſen ſey?

Regnard. Vor mir hat es niemand geſagt. Ich weis nicht, ob mir es jemand geglaubt hat.

[116] Ariſtoph. Was half es alſo, daß du ihn verliebet dichteteſt? Du machteſt ja ein Hirngeſpinnſte lächerlich, und nicht den Demokritus. Wenn du zeigen wollteſt, daß ein Mann, der über die Leidenſchaften lachet, öfters ſelbſt von ihnen gequält würde: So ſtießeſt du ja deinen Endzweck ſelbſt über den Haufen, wenn man wußte, daß es falſch war, und daß Demokritus dieſe Leidenſchaft nicht gehabt hatte.

Regnard. Du biſt ein Dichter, Ariſtophan, und ich ſehe doch, daß du mir alle Freyheit zu dichten nimmſt.

Ariſtoph. Aber wenn du etwas von jemanden [194] dichteſt, der in den Geſchichten bekannt iſt, und du behältſt nicht deſſen Hauptumſtände unverändert: So nimmſt du nicht die Perſon ſelbſt; ſondern nur den Namen aus der Geſchichte. Wer den Apollo als den Gott der Schmiede vorſtellte, der würde nicht von demjenigen Apollo reden, den wir zu unſern Zeiten auf der Erde verehret haben. Wenn du durch ein Exempel aus den Geſchichten eine gewiſſe Sittenlehre vor Augen ſtellen willſt: So muß die wahrhafte Geſchichte nicht ein Exempel der entgegen geſetzten Wahrheit ſeyn, oder man wird dich für einen Betrüger halten. Du

hätteſt alſo zu deinem Endzwecke einen andern Philoſophen entweder ſuchen, oder dichten ſollen.

Demokrit. Ariſtophanes, laß ihm doch ſeinen Willen. Ich muß ein gleiches Glück mit Athen ertragen. Er hat dieſe arme Stadt, eben ſo, wie mein Herz, ohne ihr Verſchulden, um die Freyheit gebracht.

[117] Ariſtoph. Wohlan denn! weil dir Demokritus dieſes ſchenken will, ſo will ich dich weiter vertheidigen. Darinnen gieb mir nur einiges Licht. Wenn du dieſes zeigen wollteſt, was ich geſagt habe, und was du itzt für deine Abſicht ausgiebſt: Wozu brauchteſt du denn die Geſchichte von Cleanthis und Strabo? Warum mußte ſich denn der König in die Chriſeis verlieben? Warum mußte denn vorher Iſmene dem Könige verſprochen ſeyn, und warum mußte ſie ſich endlich dem Agenor in den Arm werfen?

Demokrit. Er hat mir vielleicht wollen Gelegenheit zu lachen verſchaffen, indem er ſo viel Leidenſchaften vor meinen Augen auf das Theater gebracht hat.

Regnard. Ihr wußtet von allen dieſen Dingen nichts, und ihr bekümmertet euch auch nicht darum. Ihr lachtet nicht einmal ſonderlich über des Königs Leidenſchaft, die ihr doch wußtet.

[195] Ariſtoph. Du ſiehſt, Regnard, daß dich Demokritus ſelber vertheidigen wollte, wenn nur einige Vertheidigung ſtatt hätte.

Regnard. Ihr zweifelt noch, ob einige Vertheidigung ſtatt hat? Weil alle dieſe Geſchichte mir angenehm ſchienen; ſo brachte ich ſie auf das Theater, damit mein Stück lang genug würde.

Demokrit. Schäme dich. Da du einmal ſolche Dinge von mir gedichtet haſt, ſo haſt du nicht das Herz gehabt, mir eine ganze Comödie voll Thorheiten anzulügen? Und haſt noch nöthig gehabt, das übrige auf anderer Hirngeſpinnſte ihre Rechnung voll zu machen?

[118] Ariſtoph. Regnard, ich werde dich ſchwerlich vertheidigen können. Wenn du eine gewiſſe Abſicht in

einem Stücke haſt, und mengeſt andre Erzählungen und Geſchichte darunter, ſo zerſtreueſt du dadurch das Gemüthe des Zuſchauers. Und wenn gleich alle deine Erfindungen lehrreich wären: So macheſt du, daß man auf keine deiner Lehren Achtung giebt, weil du ihrer ſo viel geben willſt. Wer wird wohl auf deinen Endzweck Achtung geben können, da er unter einer ſolchen Menge von Geſchichten verſtecket liegt?

Regnard. Aber was hätte ich denn machen ſollen?

Ariſtoph. So viele Comödien, als du Fabeln hatteſt, wenn du ja deine Erfindung vom verliebten Demokritus und vom Könige zu Athen für ſchön hielteſt. Denn daß die vom Strabo und Cleanthis in einer beſondern Comödie nicht ganz wohl gefallen ſollte, will ich dir nicht abſprechen.

Regnard. So hätte ich nicht mehr, als eine Heirath in eine Comödie bringen ſollen? Dieſes habe ich mir ſelten nachſagen laſſen. Wo es nicht anders angegangen iſt, habe ich wenigſtens eine Heirath zwiſchen dem Herrn und der [196] Jungfer, und eine zwiſchen dem Diener und der Bedientinn geſtiftet.

Demokrit. Du biſt für das menſchliche Geſchlecht ſehr beſorgt. Es iſt wahr, in deinem Stücke iſt nicht mehr, als eine Perſon, nicht verliebt, und nicht mehr als zwey bleiben unverheirathet. Ich danke dir, daß ich unter dieſer letztern Zahl bin.

Regnard. Ihr thut mir unrecht, Demokrit. Euer Haushofmeiſter und euer Oberaufſeher ſind nicht [119] verliebt, und werden auch nicht verheirathet. Das ſtumme Gefolge, das ihm der König gegeben hat, redet auch kein Wort von der Liebe, oder vom Heirathen.

Ariſtoph. Die Heirathen werden von dir, bey der Verſammlung, die man anſtellen wird, einen großen Schutz haben.

Regnard. Die Liebe iſt auch wirklich eine nützliche Sache auf dem Theater. Sie machet, daß es den Poeten ohne großes Nachſinnen niemals an Materie fehlet, ſeine Auftritte auszufüllen.

Demokrit. Noch mehr. Die Heirathen, die ihr Comödienschreiber auf dem Theater stiftet, sind eurem Endzwecke sehr gemäß. Ihr wollet die Leute lächerlich machen. Und damit es desto größern Eindruck hat: So lasset ihr sie allezeit die größte Thorheit zuletzt begehen. Denn alle Heirathen würden Thorheiten seyn, wenn sie alle so geschlossen würden, wie ihr die meisten auf dem Theater schließt.

Regnard. O! wie viel schöne Auftritte machet nicht bloß die Liebe! Glaubet mir, mein Herr Demokrit und mein Herr Aristophan: Ich habe in meinem Stücke noch wenig zärtliche Dinge geredet. Aber dieses muß ich euch überhaupt von demselben sagen; ihr möget die Einrichtung desselben tadeln, wie ihr wollet: Wenn man mein Stück
197] höret; so vergißt man alle diese Fehler, deren ihr mich beschuldiget, und giebt nur auf die schönen Stellen Achtung.

Demokrit. Ich habe ein großes Vertrauen zu der Thorheit der Leute. Aber ich gestehe dir, du hast noch ein größeres dazu.

[120] Aristoph. Moliere hat mir viel aus derselben gesagt. Sage mir doch, welches deine schönen Scenen sind.

Regnard. Ich kann euch versichern, daß fast keine einzige ist, die nicht ihre Schönheit hätte.

Demokrit. So hast du, wenn dieses wahr ist, das unförmlichste Haus, das nur zu finden ist, von Marmor gebauet.

Aristoph. Es ist endlich nichts bewundernswürdiges, wenn jegliche Scene etwas schönes hat. Aber hast du denn deren viel, worinnen nicht ganz neue Gewohnheiten und Sitten in die alten Zeiten gesetzet worden? oder wo nicht eine Person ist, die nicht weis, warum sie herkömmt, an welchem Orte sie ist, und wo sie hingeht? Denn du hast das Theater nicht nur einmal, wie du vorgiebst, sondern sehr oft verwandelt, und man weis oft nicht, ob der Ort zu denen Personen, die auf dem Theater erscheinen, oder die Personen zu dem Orte gehen, oder ob der Ort und die Personen einander entgegen kommen.

Regnard. Ich glaube, Ariſtophan, ihr wollet mein Ankläger werden, an ſtatt mein Vertheidiger zu ſeyn. Aber es iſt mir leicht, die ſchönen Scenen zu zeigen. Ich darf euch nur gleich die erſte ſagen. Strabo redet allein.

Verflucht ſey doch der Tag, da mich der Henker plagte,
Daß ich mich als Laquey in Dienſt der Weisheit wagte.
Zwey Jahre leb ich ſchon in dieſem Aufenthalt,
Geh ſchlecht und ſchlafe hart, trink warm, und eſſe kalt,
[121] Muß mit dem Demokrit mich in der Wüſten ſcheren, [198]
Und geh mit niemand um, als manchmal mit den Bären,
Die ſind für unſer eins, für ein ſo witzig Haupt
Ein ungezognes Volk, das keinen Spaß erlaubt.
Ja! ſo tief mußt ich mich vor meiner Frau vergraben.
Ach! das verwünſchte Weib. Gott wird ſie ſelig haben.
Ich glaub auf meinen Wunſch hat ſie der Schlag gerührt.
Der Teufel hätte ſie ſonſt lange hergeführt.

Demokrit. Du mußt glauben, daß ich Offenbarungen gehabt habe, weil ich meinen Schülern vom Teufel vorreden konnte.

Ariſtoph. Thue dir nichts darauf zu gute; Thaler wußte auch davon.

Regnard. Er wußte ſoviel, als unſre Bauern wiſſen. Strabo ſaget von dem Demokrit:

Nein! die Philoſophie hat ihn ganz eingenommen.

Und er antwortet:

Was hilft das: Es darf nur ein hübſches Mägdchen kommen,
Der Teufel hat ſein Spiel, und ſchercht zuweilen zu.

Und was ſchadet es, gab es doch dazumal ſchon Teufel.

Ariſtoph. Was gab es aber dazumal für eine Gottheit oder Heilige, der zu gefallen Thaler Dame! ausruft?

Demokrit. Das iſt wirklich faſt nichts anders, als was uns Boileau neulich von einer Furie erzählte, welche auf dem Theater Kreuze gemacht.

Ariſtoph. Aber wenn es dazumal ſchon Teufel gab, Regnard: Gab es denn auch Frauenzimmer [122] mit Fontangen, und hohen Schuhen, wie du ſie beſchreibſt, gab es denn Parforce-Jagden? Und gab es denn Glockenthürme?

199] Regnard. Wenn euch der Glockenthurm nicht gefällt: So ist doch die Beschreibung schön, in der er steht. Strabo saget vom Demokrit:

Er weist mit festen Gründen
Den Menschen allerseits, daß sie dumm, thöricht, blind,
Ausschweifend, lächerlich, vollkommne Narren sind.
Den Tag verkriecht er sich in seiner Kluft vor ihnen;
Und wenn der Mond des Nachts mit der Latern erschienen
So klettr ich auf den Fels, wie ein gekrümmter Wurm,
Wohl hundertmal so hoch, als auf den Glockenthurm.
Die Sterne sehn wir da, als Nachbarn und Bekannten,
Wir sehn den Jupiter und Jupiters Trabanten.

Demokrit. Jupiters Trabanten? Was für ein scharfes Auge muß ich doch gehabt haben! Denn damals konnte man die Kunst noch nicht, seinem Auge durch Gläser die fernsten Dinge deutlich zu machen, und nach einigen Jahren, zum Vortheile dafür, die nächsten Dinge undeutlich zu sehen. Aber dennoch habe ich mit meinen Augen so viel sehen können, daß das Mondenlicht aus keiner Laterne kömmt, wie du mir schuld giebst, daß ich es den Strabo gelehrt hätte. Du hast mich in ungefehr 6 Zeilen zugleich sehr scharfsichtig, und sehr blind gemachet.

Aristoph. Ist dieses nicht eben dieser Auftritt, wo Strabo dem Thaler auf französische Art sein Amt verkaufen will, wo Thaler meynet, daß er sich eine [123] Kutsche schaffen könnte, und wo Strabo ihm Schuld giebt, daß er eine Kutsche bestohlen hätte?

Demokrit. Hast du mir etwa zu lachen schaffen wollen, daß du so viel thörichte Sitten deiner Zeiten in Athen versammlet hast? O nein! ich habe zu meinen Zeiten zu lachen genug gefunden. Und wenn ich noch lebte, und die Sitten hätten sich noch nicht geändert: So würde ich sie noch nicht alle genug belachet haben.

200] Regnard. Aber der dritte Auftritt wird wenigstens ohne Fehler seyn. Ich kann die Verse davon nicht auswendig. Aber Demokrit saget ungefähr so:

„Nach der Meynung und den Schriften der Alten, ist der Mensch seiner Natur nach, ein Thier, das da lachet.

Das ſieht man endlich oft genug eintreffen. Aber was mich anlangt, ſo will ich mir kein Gewiſſen machen, ihn zu beſchreiben, daß er ein lächerliches Thier iſt."

Ariſtoph. Warum redeſt du denn von den Schriften der Alten, Demokritus? Ich weis ja nicht, daß zu deinen Zeiten viel alte Schriften geweſen wären. Und du bekümmerteſt dich ja wohl ſo ſehr nicht darum.

Demokrit. Dieſes alles gehöret mit zu ſo einem Schulfuchſe, wie er mich vorſtellet, der ohne daß ihn jemand fraget, aufgezogen kömmt, und zu lachen anfängt, und nicht einmal Achtung giebt, ob jemand da iſt, oder nicht, und nicht weis, warum er kömmt.

Regnard. Höret euch nur weiter reden. Ich glaube, ihr werdet euch noch ſelber gefallen.

Demokrit. Etwa, wenn ich die verliebte Sprache rede?

[124] Regnard. „Der Menſch iſt alle Augenblicke ein Spiel ſeiner ſelbſt, und ſeines Unbeſtandes. Er liebet, er haſſet. Er fürchtet, er hoffet. Er beſchließt, und verwirft ſeine Schlüſſe, und billiget ſie wieder. Er lachet, er iſt unruhig. Er iſt verdrüßlich, er giebt ſich zufrieden. Er flieht, er ſuchet. Er will, es gereut ihn. Er bauet auf, er reißt ein. Er iſt leichter, als der Wind, unbeſtändiger als das Waſſer, und glaubet doch, daß er das klügſte Geſchöpfe von der Welt ſey. Er iſt thöricht, ſtolz, unwiſſend, ſich ſelbſt unähnlich. Ich glaube, daß ich recht habe, über ein ſolches Thier zu lachen."

Ariſtoph. Mit dieſer Stelle, Demokritus, kannſt du [201] meines Erachtens zufrieden ſeyn. Du ſagteſt faſt ein gleiches zu dem Hippokrates, da er ſehen ſollte, ob du närriſch wäreſt.

Demokrit. Du haſt recht. Ich erinnere mich. Aber damals hätteſt du mich in die Comödie bringen können, Regnard, da mich alle Leute für unſinnig hielten, und den Arzt zu mir beriefen: Und da der Arzt ſagte, daß ſie ſelbſt unſinnig wären, und eines Arztes nöthig hätten.

Ariſtoph. Ich glaube, dieſes würde ſich thun laſſen,

Demokritus. Es ist nicht unbillig, den Leuten zu zeigen, daß sie oft über Menschen lachen, die nicht lächerlich sind; Da sie doch andre bewundern, die so lächerlich sind, als sie selbst.

Demokrit. Aber laß mich doch weiter reden. Ich muß noch viel solche Reden hören, ehe ich dir alle Thorheiten verzeihen soll, die du mir angedichtet hast.

[125] Regnard. Strabo zeiget dem Demokrit die Mahlzeit, die der Bauer gebracht hat. Demokrit antwortet:

„Willst du allezeit essen und trinken, du fleischfräßiges Thier! Du thust wohl! folge nur deiner viehischen Neigung. Soll dich der Leib, dieses Gewichte, unter dem die Seele zu ihrer Schmach unterdrücket wird, künftig allezeit in deinem Leben beschäfftigen?"

Demokrit. Wahrhaftig! Du hast mich aus einem Spötter zum Zänker gemacht. So sehr keife ich, ohne die geringste Ursache.

Regnard. Strabo entschuldiget sich. Ihr heisset ihn eine grobe und dicke Seele.

Demokrit. So keife ich ja noch weiter!

Regnard. „Geh, saget ihr, fliehe vor mir, und verlaß mich, du unwürdiger Schüler. Dein Herz ist voll
[202] niederträchtiger Meynungen. Es wird Leute ohne dich geben, die mir hieher nachfolgen. Ich wollte dich von deinen unseligen Irrthümern heilen, dich bey der Hand in die himmlischen Gegenden führen, und deinen Geist von der Herrschaft der Sinne befreyen. Du verdienst die Mühe nicht, die ich mir nehme; Du sinnliches Thier, das du nicht das Herz hast, mir zu folgen."

Demokrit. Ich befürchte, daß ich entweder weinen, oder dem Strabo Schläge geben werde.

Regnard. Strabo antwortet: Wenigstens wird man nicht sagen, daß ich verliebt bin. Ihr fraget ihn: Was willst du damit sagen? Strabo will sich nicht erklären. Ihr aber redet immer bey Seite von [126] eurer Furcht, daß er eure Liebe merken möchte, ihr redet oft heimlich bey euch von eurer Liebe.

Demokrit. Gewiß in allen dieſen Zügen ſehe ich einen Demokritus, der einen neuen Demokritus nöthig hat, ihn zu belachen.

Regnard. Ihr habt es ſchon genug gethan, und ihr ſollt nicht weiter lachen.

Ariſtoph. Er geht ganz zornig hinweg. Wenn er uns Gelegenheit geben wollte, alle Fehler ſeines Stücks zu bemerken, ſo würde er ſpät gehen. In der That, mein Demokritus, dauren mich ſo viele gute und lebhafte Einfälle, die er angebracht hat, daß ſie in einem ſo fehlerhaften Stücke ſtehen. Chriſeis inſonderheit ſpielet eine ganz wohl ausgedachte Perſon. Aber unſre Comödienſchreiber werden ſich bald verſammlen. Laß uns gehen. Wir wollen hören, wie dieſe Heirathsſtifter die Sache der Heirathen auf dieſer Verſammlung vertreten werden.

Joh. Elias Schlegel.

5]

Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs

bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespear. Berlin 1741.

[Beyträge zur critischen Historie 28. Stück 1741. 7, 540—572 = Werke 3, 27—64]

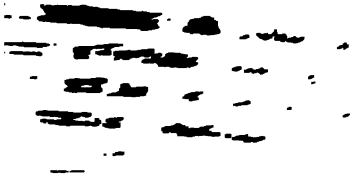
[33] [540] Wenn ein Buch einmal schon ans Licht getreten ist: so ist alles, was man dabey thun kann, [541] daß man es sich, so gut als möglich ist, zu nutze macht. Es ist alsdann bey einer Uebersetzung fast zu spät zu sagen: ob der Herr Verfasser recht gethan habe, daß er sich dieses zu übersetzen vorgenommen. Und wenn man sagen will, daß er nicht wohl übersetzet hat: so ist es zwar eine Gerechtigkeit von denenjenigen, die sich einmal vorgenommen haben, ihr Urtheil von gewissen Büchern zu sagen; aber eine Gerechtigkeit, welche ihren Nutzen mehr an den Büchern, die noch kommen sollen, bezeiget, als an demjenigen Buche, daran sie verübet wird, und welche in diesem Falle eine große Aehnlichkeit mit den Todesstrafen im gemeinen Wesen hat. Die Fehler dieser Uebersetzung würden wir ganz und gar übergehen, und den Fleiß des Verfassers bloß zu nutzen gesucht haben: wenn nicht eines theils eben diese Gerechtigkeit, andern theils aber das Verlangen des Verfassers ein anders erfoderte. Daß die Uebersetzung des Verfassers etwas haben müsse, das in dem Originale nicht ist, kann daraus leichtlich geschlossen werden, weil das Original von einer gesitteten Nation, seiner großen Fehler ungeachtet, lange Zeit her, wegen seiner großen Schönheiten bewundert worden; die Uebersetzung aber bey so vielen Leuten als wir ihrer

Demokrit. Gewiß in allen dieſen Zügen einen Demokritus, der einen neuen Demokritus nö ihn zu belachen.

Regnard. Ihr habt es ſchon genug gethan ſollt nicht weiter lachen.

Ariſtoph. Er geht ganz zornig hinw er uns Gelegenheit geben wollte, alle Fehler ſe zu bemerken, ſo würde er ſpät gehen. In der Demokritus, dauren mich ſo viele gute und l fälle, die er angebracht hat, daß ſie in einem f Stücke ſtehen. Chriſeis inſonderheit ſpielet ein ausgedachte Perſon. Aber unſre Comödienſch ſich bald verſammlen. Laß uns gehen. Wir wie dieſe Heirathsſtifter die Sache der Heira Verſammlung vertreten werden.

Joh. Elias C



h

n, 10
nd
)en
des
.vill
oder 15
en.

20

:.

n wird
en aber
enn die 25
wie ihre
rstorben.

chlummer.

)lummers.
) noch ein 30
.ge, wegen
dem Thaue
g hat, als
Honig auch
vird. 35
en foderten

davon erforſchet, einen ganz widrigen Eindruck gehabt. Wir haben uns die Mühe gegeben, die Urſachen dieſes Unterſcheids zu ſuchen. Und der Herr Ueberſetzer hat uns ſelbſt [34] ermuntert, ſie ihm zu ſagen, zumal da wir den Vorſatz haben, ſie ihm vernünftig zu ſagen, welches eben ſein Wunſch iſt.

Rauhe Verſe, ein übelbeobachteter Abſchnitt, eine verworfene Ordnung der Wörter, können freylich ſchon viel thun, eine Ueberſetzung bey vielen Ohren [542] unangenehm zu machen. Aber wir werden dieſe Dinge übergehen, weil ſie in einem ſo großen Werke ſehr langweilig anzuzeigen ſind, und weil wir glauben, daß der Verfaſſer dieſe Dinge ſelbſt wiſſen, und nur dem Zwange der Ueberſetzung zu ſehr nachgegeben haben wird.

Vor allen Dingen aber muß man ſich über die große Anzahl niedriger Wörter beſchweren, welche der Ueberſetzer den Großen, die er abbilden ſoll, in den Mund leget. Es iſt nicht ſelten, daß ſie das Wort „Bärenheuter", welches der Verfaſſer Bärnheuter mit einer ſehr rauhen Verkürzung ſchreibt, im Munde führen. Der Ueberſetzer hat das Wort Coward, welches in dieſen Stellen ſich im Engliſchen befindet, durch feig p. 67. gegeben,

Daß ich feig oder falſch anietzo mit euch ſpreche.

und ich ſehe nicht, warum er es nicht allezeit gethan. Er nennet die gemeinen Leute ziemlich oft Schlüngel.

p. 115. ihr Schlüngels, kommt, erwachet.
p. 57. fort Schlüngel aus dem Wege.
p. 60. Schier dich weg.

Er ſagt p. 124.

Schau! ſchau! Titinius, ſchau! wie die Schurken fliehen.

Der Verfaſſer hat dieſes zu erſetzen geſucht, und ſie an andern Orten einander, ihr Gnaden, gnädiger Herr, und dergleichen heißen laſſen: wodurch er ebenfalls ſeinem Originale einen Zuſatz gegeben, dafür ihm Shakeſpear nicht danken wird. Eine [35] ander Art niedriger Wörter ſind die unerhörten Wörter p. 21. Der Löwe gluderte mich an, p. 23. Die Beiſter. p. 46.

Der seltsame Reim, der den Leuten den Irrthum be=[543] nehmen soll, daß man auf Menschen nichts reimen könne, nämlich Pferde=Wrenschen.

Hierzu kömmt, daß der Verfasser die Bindewörter mis=braucht. Fast durchgehends setzet er was, für das, oder für welches. Ich zweifle, ob er einen einzigen guten Schriftsteller wird anführen können, der es jemals so ge=braucht habe. Das Wörtchen als für wie, z. E. als ich glaube, hängt ihm aus dem Englischen an.

Man muß dieses dem Verfasser zum Lobe nachsagen, daß man aus der Zusammenhaltung des Englischen und seiner Uebersetzung überzeugt worden, daß er des Englischen mächtig ist, und daß es zu wünschen wäre, daß er des Deutschen eben so mächtig seyn möchte. Unterdessen will man diese Stelle anführen, wo ihn entweder der Vers oder die Eilfertigkeit verführet hat, den Verstand zu verdrehen.

p. 24. Casca fraget.

Wer ist es? Caßius. Ists Cäsar, den ihr meynet?

Caßius antwortet:

Er mag seyn, wer er will: so lang in unsrer Stadt
Man Arm und Sehnen noch gleich unsern Aeltern hat.
Doch unsrer Väter Muth ist, weh uns! abgestorben.

Ich glaube schwerlich, daß man in diesen Worten wird einen rechten Verstand finden können. Im Englischen aber heißt die Antwort: Es mag seyn wer da will. Denn die Römer haben itzo nur noch Arme und Sehnen, wie ihre Vorfahren: aber ach! der Muth unsrer Väter ist erstorben.

[36] [544] p. 39. Genieße nur den Thau vom honigsüßen Schlummer.

an statt, den vom Himmel thauenden Honig des Schlummers. Ob gleich auch dieses schwülstig ist; so ist es doch noch ein Unterscheid, ob ich den Schlummer mit dem Honige, wegen seiner Süßigkeit vergleiche; oder ob ich ihn mit dem Thaue vergleiche, mit welchem er weiter keine Verbindung hat, als durch die Aehnlichkeit mit dem Honig: weil der Honig auch von den Alten vom Himmel thauend genennet wird.

p. 70. sagt der Uebersetzer, Cäsars Wunden foderten

ſeinen Liebesdienſt zur Stimme und Sprache: an ſtatt zu ſagen, daß ſie ſeine Stimme und Sprache zum Liebesdienſte forderten.

Einige Zuſätze, die ich bey dem Verfaſſer unter andern angemerket habe, kann ich nicht vergeſſen.

Auf der 44. S. ſagt Ligarius:

So wahr die Götter ſind, wobey die Römer ſchweren
Werf ich die Krankheit ab.

Und der Ueberſetzer ſetzt hinzu:

Schau her da liegt ſie ſchon!

p. 18. Calpurnia ſieht blaß: und Cicero verdrehet
Sein Auge wie der Fuchs: wie wir ihn oft geſehn,
Wenn ihm im Capitol die Rathsherrn widerſtehn.

an ſtatt: Cicero zeiget verdrießliche und hitzige Blicke, wie wir ihn oft geſehn ꝛc. ꝛc.

p. 72. hat er die Worte eines aus dem Pöbel: Brutus ſteht auf der Bühne. Schweiget ſtill! ſo erweitert.

Laßt keinen unter uns den edlen Brutus ſtören. [37]
Er ſteht ſchon auf der Bühn um den Bericht zu thun.
[545] Macht keinen Lerm. Steht ſtill. Und gebet Achtung nun,
Weswegen Cäſars Mord geſchehn, was es bedeute.

Verſchiedenes hat der Ueberſetzer ſchwülſtig gemacht, welches bey dem Verfaſſer erträglich iſt.

Z. E. p. 4.

Wenn man die Federnbrut aus Cäſars Flügeln pflückt,
So wird ſein hoher Flug uns andern gleich gebückt.

an ſtatt:

Die Federn muß man jung aus Cäſars Flügeln reißen,
Dieß wird ihn höher nicht, als andre fliegen heißen.

Das meiſte aber machen darinnen Redensarten, die undeutſch ſind, und in welchen man die Ueberſetzung erſt aus dem Originale erklären muß, ehe man wiſſen kann, was das Deutſche ſagen will.

p. 3. O Niederträchtigkeit! die ſich getroffen findet,
Und ſchaut! mit lahmer Zung in ihrer Schuld verſchwindet.

auf Deutſch:

Sieh! wie ihr ſchlechtes Herz ſich ſchon getroffen findet,
Sieh! wie ſich alles ſchämt, verſtummet und verſchwindet.

p. 7. Ihr drucket euren Freund mit fremd und ſchwerer Hand.

An ſtatt: mit ungewohnter ꝛc. ꝛc.

p. 9. Betrifft's der Römer Heil und allgemeinen Flor
So ſtellet Ehr und Tod in beyden Augen vor.

Deutſch: So ſtelle meinem einen Auge die Ehre vor, und dem andern den Tod.

[38] [546] Die öftre Wiederholung der meiſten von dieſen Fehlern macht das Durchleſen dieſer Ueberſetzung ziemlich verdrießlich. Ich will eine Probe herſetzen, welche zwar auch in dem Originale nicht ganz von Fehlern frey, in der Ueberſetzung aber über alle maaßen erniedrigt iſt.

Brutus.

Ich ſag euch Caßius,
Ihr ſelber ſeyd der Mann, den man verdammen muß;
Daß euch die Hand ſo juckt, daß ihr nach Golde laufet;
Und eure Kriegesdienſt um ſchnödes Geld verkaufet,
An ſchlechte Lumpenkerls.

Caßius.

Was? Mord! die Hand juckt mir?
Wißt, daß ihr Brutus ſeyd (und darauf trotzet ihr)
Der dieſes ſagt. Denn ſonſt, ſo wahr die Götter leben,
Dieß wär eur letztes Wort ꝛc. ꝛc. . . . .

Brutus.

So geht zur Hölle! gehet!
Ihr ſeyd nicht Caßius ꝛc. ꝛc.

Damit ich auch dem Herrn Ueberſetzer nicht unrecht thue, ſo will ich eine ſeiner beſten Stellen ebenfalls anführen.

[39] Anton, welcher ſich mit dem Brutus zum Scheine verſöhnet hat, redet allein bey der Leiche Cäſars.

Vergib mir! ach! vergib du blutend Stückgen Erde,
Daß ich ſo mild' und ſanft mit deinen Mördern werde.
[547] Du biſt der Ueberreſt vom allergrößten Held,
Vom allerwürdigſten und edelſten der Welt,

Der ie gelebt, so lang der Zeiten Strom gefloſſen,
Weh ihnen, welche hier dein theures Blut vergoſſen!
Ich will auf deiner Leich und Wunden prophezeihn,
So Lippen ohne Zung und ſtumme Mäuler ſeyn,
Die voller Rachbegier mit Grimm und Eifer lodern
Und meinen Liebesdienſt zur Stimm und Sprache fodern.
Ein Fluch ſoll hier entſtehn, der auf die Römer blitzt,
Und ſie zur Mörderwuth und Bürgerkrieg erhitzt.
Das öde Welſchland ſoll in ſeinem Blut erſaufen.
Mord und Zerſtörung ſoll in freyem Schwange laufen,
Die Gräuel ſollen ganz gebräuchlich und gemein;
Erbarmen ſoll erſtickt in Schandgewohnheit ſeyn.
Und Mütter ſollen ſehn mit lächelnden Geberden,
Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden.
Ja, Cäſars Rachgeſpenſt, mit Teufeln* an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz raſend heiß gerannt
Und wird auf dieſes Land und unſre Raſereyen
Mit der Monarchen Stimm, Angſt und Verderben ſchreyen.
Er hetzt die Kriegeshund auf unſre Grenzen an,
Bis niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann;
Bis dieſer Meuchelmord der Erden Antlitz füllet,
Mit ſtinckend Menſchenaas, was nach Begräbniß brüllet.

Wir wagen es, dieſe Stelle theils etwas genauer, theils etwas deutſcher zu überſetzen.

Du blutig Bischen Staub. Vergieb mir, daß ich heuchle,
Daß ich ſo freundlich thu, und deinen Mördern ſchmeichle.
[548] Zerſtörter Ueberreſt des gröſten Manns der Welt, [40]
Den ie der Zeiten Fluth ans Tagelicht geſtellt,
Weh denen! deren Arm dein köſtlich Blut vergoſſen,
Bey dieſen Wunden hier, aus welchen es gefloſſen,
Die als ein ſtummer Mund aus rothen Lippen ſchreyn,
Ich ſolle Zung und Wort zu ihrem Dienſte leihn;
Bey dieſen Wunden hier, hier will ich propheceihen.
Von hier wird ſich ein Fluch durchs ganze Land zerſtreuen,
Daß bürgerliche Wuth, und innerlicher Zwiſt
Italien zertheilt und deſſen Glieder frißt.
Vernichtung, Mord und Brand ſoll ein Gebrauch auf Erden,
Und was Entſetzen macht, ſoll ſo gewöhnlich werden,
Daß eine Mutter noch aus muntern Augen blickt,
Wenn ihr des Krieges Arm den letzten Sohn erſtickt.

* Hier hat der Ueberſetzer aus der Göttin Ate, die Shakeſpear nennet, unverantwortlicher weiſe Teufel gemacht.

Der wilden Thaten Zahl wird das Erbarmen dämpfen,
Und Cäſar wird entbrannt nach Blut und Rache kämpfen.
Sein Geiſt voll Zorn und Grimm wird aus der Hölle gehn,
Und das Verderben wird zu ſeiner Seite ſtehn.
Er kömmt, noch als Monarch Verheerung zu gebiethen,
Und Krieg und Furien heißt er entfeſſelt wüthen;
Bis dieſer freche Mord ſo weit die Erde geht,
In Menſchenaaſe ſtinkt, das um Begräbniß fleht.

Engliſch.

[III, 254] O pardon me, thou bleeding piece of earth
That i am meek and gentle with theſe Buthchers.
Thou art the ruins of the nobleſt Man
That ever lived in the tide of Times.
Woe to the hand, that shed this coſtly blood!
Over thy wounds now do i propheſie,
(Which like dumb mouths do ope their ruby lips,
To beg the voice and utterance of my tongue)
A curſe shall light upon the limbs of Men
Domeſtick fury, and fierce civil ſtrife,
[549] Shall cumber all the parts of Italy,
Blood and deſtruction shall be ſo in uſe,
And dreadful objects ſo familiar,
That Mothers shall but smile, when they behold
Their Infants quarter'd with the hands of War.
All Pity choak'd with cuſtom of fell deeds.
And Cæſars Spirit ranging for revenge
With Ate by his side come hot from Hell,
Shall in theſe confines, with a Monarch's voice
Cry havock, and let slip the Dogs of War,
That this foul deed shall smell above the earth
With carrion Men, groaning for burial.

[41] Nunmehr kommen wir auf eine Unterſuchung, die unſere Poeten gegen fremde abmeſſen lehret, und uns dadurch richtige Begriffe von einem Geiſte machet, welcher bey uns nicht mit unrecht hochgeachtet wird. Die Engelländer haben ſchon durch viele Jahre den Shakeſpear für einen großen Geiſt gehalten, und die ſcharfſichtigſten unter ihnen, worunter ſich auch der Zuſchauer befindet, haben ihm dieſen Ruhm zugeſtehen müſſen. Die Deutſchen haben ebenfalls Gryphen nicht geringe Hochachtung gegönnet. Ob wir ihn gleich wegen ſeiner rauhen Schreibart, und wegen ſeiner Art die Wörter zu verbinden, welche einen nicht ſo gleich in den

Verſtand ſeiner Verſe würde eindringen laſſen, wenn man ſeine Stücke ſpielen ſehen ſollte, bey uns nicht öffentlich aufführen; ob er auch gleich ſo viel Unregelmäßigkeit, und an einigen Orten ſo viel Schwulſt hat, daß man ihn nicht wohl mit [550] dem Corneille und Racine vergleichen kann: ſo behält man doch Hochachtung genug gegen ihn, daß man ihn für einen großen Dichter gelten läßt, und daß man glaubt, ein Poet, der ſeine Arbeit auf das Theater gerichtet ſeyn läßt, könne viel von ihm lernen, wenn er das Gute, das darinnen iſt, von demjenigen, was nicht nachzuahmen iſt, zu unterſcheiden weis. Wir wollen alſo den Shakeſpear und den Gryph mit einander vergleichen, und ſo wohl das Gute, als die Fehler derſelben gegen einander halten. Und dieſes ſoll geſchehen, indem wir den Cäſar des erſten und den Leo Armenius des andern unterſuchen.

Das erſte, das man bey einem Schauſpiele zu beobachten hat, iſt die Einrichtung deſſelben. Aber eben dieſes pfleget bey den Engelländern insgemein das letzte zu ſeyn. [42] Wenn ich nach demjenigen urtheilen ſoll, was ich in der Engliſchen Schaubühne geleſen habe: ſo ſind ihre Schauſpiele mehr Nachahmungen der Perſonen, als Nachahmungen einer gewiſſen Handlung. Man ſucht eine Anzahl von Perſonen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit einander gehabt haben: Wenn man ſie nun von ihren wichtigſten Begebenheiten ſo viel reden laſſen, als genug iſt, eine Anzahl Zuſchauer einige Stunden lang zu unterhalten; und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte, oder zu dem Ausgange ihres Lebens gekommen iſt; ſo höret man auf. Hier denket man ſo genau nicht an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird, und die Zuſchauer alsdann in die höchſten Leidenſchaften ſtürzt: ſondern man ſieht dieſes mehr als eine Nebenſache an, und bemühet ſich nur Perſonen wohl vorzuſtellen; wiewohl die Einrich-[551]tung der Fabel deswegen eben nicht bey allen Trauerſpielen hintenangeſetzet iſt. Wenn man dieſes vorausgeſetzet: ſo iſt kein Wunder, warum die Engelländer ein Trauerſpiel bewundern, deſſen Einrichtung nicht beſſer iſt, als ungefähr unſre

Baniſe, wo Caſca als ein andrer Scandor erſcheinet; wo die Eröffnung mit einem Haufen Pöbel und mit einigen gemeinen und niedrigen Scherzreden geſchieht, wo die Zeit der Handlung nicht nach Stunden, auch nicht nach Tagen, ſondern nach Monathen und Jahren gemeſſen werden muß, und wo der Anfang zu Rom, und das Ende zu Philippis iſt. Gryph hat, was die Einrichtung betrifft, zwar nicht allen Regeln genug gethan: aber er hat doch mit allem dem weiter nichts gethan, als daß er die Scene in der Stadt herumwandern läßt; dahingegen er allezeit bey ſeinem Zwecke bleibet, und nicht eine Scene einſchaltet, die nicht denſelben befördern ſollte.

Shakeſpear läßt das Volk erſt auf den Gaſſen an dem lupercaliſchen Feſte voller Freude herum laufen. Die Tribunen zerſtreuen es. Cäſar kömmt mit großer Pracht zu den Ritterſpielen, und vergißt nicht zu erinnern, daß Anton
[43] Calpurnien, mitten im Wettlaufe, im Vorbeyrennen, berühren ſolle, weil dieſes fruchtbar mache. Unterdeſſen aber, daß Cäſar die Krone, die ihm aufgeſetzet wird, mit großer Freude des Volks wieder vom Kopfe nimmt, unterredet ſich Caßius mit dem Brutus, und ſuchet in ihm die Funken zur Verrätherey zu erwecken. Cäſar wird bey der Zurückkunft, den Caßius inne, und redet von ihm als einem gefährlichen Menſchen, ohne daß Caßius ſich darum bekümmert. Caſca erzählet die Auffüh=[552]rung Cäſars mit vielen Schwänken, und ſo geht man nicht etwa bis zu dem Tode Cäſars, denn dieſer erfolgt im dritten Aufzuge, ſondern bis zu dem Tode des Caßius, des Brutus, und noch andrer. Jeglicher Auftritt iſt ein beſonderes Geſpräch, wovon einige nicht viel Aufmerkſamkeit, die meiſten aber in der That einige Bewunderung verdienen.

Bey dem Gryph hingegen ſind die Anſchläge zur Verrätherey der Anfang, und das Ende der Verrätherey, das Ende des Stückes. Alle Auftritte deſſelben ſind mit dem Michael, dem Haupte der Verräther, und mit dem Leo ihrem Schlachtopfer beſchäftiget. Leo dichtet allezeit auf den Tod Michaels, und Michael auf den Tod des Leo, und hier hat

nicht einmal eine französische Zwischenfabel, oder die Liebesgeschichte eines Frauenzimmers statt, welche etwa mit der Geschichte der Verrätherey künstlich zusammen geflochten wäre.

Beyde, sowohl Shakespear als Gryph haben in diesen Stücken bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden. Und daß die unglücklichen Zufälle der Großen, und die Staatslehren einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen.

Da man also bey beyden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bey dem Gryph in weit höherm Grade ist, als bey dem Shakespear: so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engelländers vor andern besteht.

Der ungenannte Vorredner des Julius Cäsars sagt in [44] einer sehr lebhaften Vergleichung des Johnsons [553] und des Shakespears. Der Himmel habe die Helden des Johnsons gemacht, Shakespear aber habe seine eignen gemacht. Dieses läßt sich in eben dem Maße sagen, wenn man den Gryph an die Stelle Johnsons setzet.

Wie sorgfältig Shakespear gewesen, seine Charaktere zu bilden, sieht man daraus, daß er meistens ihre ganzen Charaktere einem andern in den Mund gelegt, und ihn so beschreiben lassen, daß fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt. Seine vornehmsten Charaktere sind Brutus, Caßius, Anton und Cäsar. Den Charakter des Caßius machet Cäsar selbst p. 13.

* * * * so wüst ich etwas nicht
Als diesen Caßius: dieß magere Gesicht,
Das mehr zu fürchten war. Er thut sonst nichts als lesen;
Er merket alles auf. Er sieht das Thun und Wesen
Der Menschen durch und durch. Er liebt kein Spiel, wie du,
Anton; er höret nicht der Kunst des Singens zu.
Gar selten lachet er, und lacht mit solcher Mine,
Als wenn er auf sich selbst erzürnt und höhnisch schiene,
Und seinen Geist bestraft. Er sieht es schimpflich an,
Daß ihn ein einzig Ding zum Lachen bringen kann.
Der Leute Herze kann niemalen ruhig liegen,
So lang sie jemand sehn, der über sie gestiegen.
Weßwegen stets Gefahr aus ihrem Busen weht.

[45] Den Charakter des Brutus machet Anton am Ende des Stücks

Dieß war der Edelste gewiß von ihnen allen,
Der, als ein Römer soll, gestanden und gefallen.
All andre thaten nur aus Neid, was sie gethan,
Weil sie mit Misgunst stets den großen Cäsar sahn.
[554] Er einzig und allein aus redlichem Bedenken,
Aus Furcht, man möchte Rom in seiner Freyheit kränken,
Und fürs gemeine Wohl, hat als ein braver Held,
Zu der Verräther Schaar mit Unschuld sich gesellt.
Sein Leben war so mild und liebreich; seine Gaben,
Die seine Feinde selbst an ihm gepriesen haben,
So groß, daß die Natur, die selbst ihn lieb gewann,
Zur ganzen Welt sich kehrt und spricht: Dieß war ein Mann!

Was den Cäsar betrifft, so scheint es, als ob er sich nicht getrauet hätte, ihn auf ein einigmal zu schildern. Und als ob er darum sein Bild zertheilet hätte.

Cäsar entdeckt sich eines theils selbst:

Ich würde leicht bewegt, wär ich gesinnt als ihr,
Könnt ich beweglich flehn, würd ich durch Flehen hier
Auch zu bewegen seyn. Allein ich bin beständig,
Als wie der Nordstern ist, der ewig unabwendig
[46] Nach seiner Eigenschaft nicht von der Stelle weicht,
Und dem kein anderer am Firmamente gleicht.
Mit Menschen ist die Welt
Unendlich angefüllt. Sie haben Blut und Glieder,
Sie fühlen Sorg und Furcht. Sie wanken hin und wieder
Und in der ganzen Zahl weis ich nur einen Mann,
Den die Bewegung selbst niemals erschüttern kann,
Und den kein Zufall kann verändern oder beugen.
Daß ich derselbe bin, soll eben dieß bezeugen.

Denn macht ein andrer ein Stück seines Charakters.

Er mag sehr gerne hören,
Daß durch gefällte Bäum ein Einhorn insgemein,
Ein Löwe durch ein Garn, ein Bär durch Spiegelschein,
Ein großer Elephant durch Gruben in der Erde
Und durch ein Schmeichelmaul der Mensch verrathen werde:
[555] Und sag ich ihm dabey, daß er die Schmeichler haßt:
So saget er: Er thuts, wenn er am meisten fast
Geschmeichelt wird.

Und hierzu muß man noch die Erzählung des Caßius nehmen:

Auf einen rauhen Tag der scheußlich anzusehen,
An dem der Tyberstrohm in seinen Ufern stürmte,
Sprach Cäsar einst zu mir, da sich das Wasser thürmte: [47]
Wo du dich wagen darfst: so komme Caßius
Und springe itzt mit mir in den erzürnten Fluß
Und schwimm an jenes Mahl — — —
— — — — — — —
Allein noch weit vom Ziel rief Cäsar jämmerlich:
O hilf mir Caßius, ich sinke, rette mich.
— — — — — — —
Und nun ist dieser Mann allmächtig und ein Gott:
Hingegen Caßius ein schlechter Tropf ein Spott;
Muß seinen Rücken itzt bis zu der Erde schmiegen,
Wenn Cäsarn kaum beliebt nach ihm den Kopf zu biegen.
Er lag in Spanien am kalten Fieber krank,
Und wenn der Schauer ihm durch seine Glieder drang
So zitterte sein Leib. Ja glaubt mir, auf mein Leben,
Ich sahe diesen Gott, so wahr ich lebe, beben.
An dem verzagten Maul ward keine Farb erblickt,
Sein Auge selbst, wovor die bange Welt erschrickt,
Verlohr den Glanz. Ich hört ihn winseln, seufzen, stehnen.
Die Zunge, will sie gleich den Römern angewehnen,
Fein aufmerksam zu seyn, damit man, was sie sagt,
In Bücher schreiben soll, hat Ach! und Weh! geklagt.
— — — — — —
Ihr Götter mich verwirrts, daß ein so schwacher Mann
Die majestätsche Welt in seine Macht gewann.

Von dem einzigen Anton hat Shakespear keinen längern [48]
Charakter gemacht, als diesen,

Er liebet gar zu sehr Gesellschaft, Spiel und Wein.

[556] Aber er hat ihn desto schöner in seinen Handlungen gezeiget, welche einen listigen Schmeichler, der dennoch voller Herrschsucht steckt, auf das deutlichste abbilden. Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Aehnlichkeit mit den historischen Charaktern haben; ob gleich Shakespear, nach dem Urtheile der Engelländer, seine Menschen selber gemacht hat. Dieses ist eine große Regel für diejenigen, welche ein gleiches wagen wollen. Man kann den Charakter einer Person, die in der Historie bekannt ist, zwar in etwas ändern,

und entweder höher treiben, oder etwas weniger von ſeinen Tugenden und Laſtern in ihm abbilden, als die Geſchichte ihm zuſchreibet. Aber wenn man weiter gehen wollte, ſo würde man mit ſeiner Menſchenmacherey mehr zum Romanenſchreiber, als zum Dichter werden, und es würde lächerlich ſeyn, wenn man, ſo oft einem ein Fehler, den man wider den Charakter gemacht hat, vorgeworfen wird, ſich damit entſchuldigen wollte, daß man ſeine Menſchen ſelber machte. Man wird mir erlauben, daß ich, um den Werth dieſer
[49] großen Tugend des Shakeſpear recht in das Licht zu ſetzen, eine Ausſchweifung auf andre Nationen mache, welche ſich zuweilen nicht undeutlich zu rühmen ſcheinen, daß ihre theatraliſchen Perſonen zwar die Namen der hiſtoriſchen Perſonen führen, aber von jenen ganz unterſchieden ſind. Denn ſind es Namen, die in der Hiſtorie bekannt ſind: ſo wird einem Zuſchauer, der nicht ungelehrt iſt, indem er dieſen Namen hört, auch dieſer Charakter beyfallen. Und an ſtatt, daß er ein Vergnügen über die Aehnlichkeit, die der nachgeahmte Held mit dem wahren hat, empfinden ſollte: ſo wird er ein Misvergnü-[557]gen über die Unähnlichkeit dieſer beyden Helden empfinden. Dieſes wird nicht ſo leicht geſchehen, wenn der Charakter in den Hauptumſtänden ähnlich, und nur in Nebenumſtänden verändert wird. Man pflegt auch von den größten Helden nur ihre Haupttugenden und ihre Hauptlaſter im Gedächtniße zu behalten. Unähnlichkeiten, die nicht merklich ſind, ſind im Abſehen auf unſre Empfindung keine Unähnlichkeiten. Dennoch iſt es nicht zu läugnen, daß ein Charakter, welcher auch die kleinſten Züge des Hiſtoriſchen nachmalet, deßwegen hoch zu ſchätzen ſey: weil er auch die genauſten Kenner der Geſchichte, welche die Aehnlichkeit am beſten beurtheilen können, befriedigen wird. Hingegen wird ein ſelbſtgemachter Held den größten Vortheil darinnen haben, daß die Züge deſſelben viel verwegner, und deſſen Charakter in der Bildung künſtlicher und gefährlicher ſeyn wird; weil man leichtlich Dinge, die nicht ſeyn können, malen wird, wenn man Dinge malt, die nicht ſind. Man findet die Gemüthsbewegungen viel heftiger und aus-

drücklich in den Gesichtern abgebildet, die der Maler selbst gedichtet hat, und ein Contrefey, welches nach einem Menschen gemacht ist, zeiget hingegen mehrentheils Gelassenheit, oder doch nur gelinde Gemüthsbewegungen. Es ist also eine erlaubte Kühnheit, seine Helden selbst zu machen, wenn sie nur die Geschichte nicht offenbar Lügen strafen. Es ist keine Kunst, seiner Einbildung den Zügel schießen zu lassen, und sein Hirngespinst alsdann unter dem ersten Namen zu verkaufen, der einem in das Maul kömmt. Und es ist eine lobenswürdige Mühsamkeit, die innersten Winkel der Geschichte zu durchstören, und den alten [558] Helden wieder lebendig zu machen. Wer das erste thut, der wird leicht unwahrscheinlich: wer das andre thut, ist es schon, und wer den dritten Weg erwählet, der ist sicher, es nicht leicht zu werden. [50]

Unser Gryph ist diese letztere Bahn gegangen, und sein Gedicht ist der Wahrheit auf dem Fuße nachgefolgt. Ich muß es gestehen, ich finde nirgends, daß er seinen Helden so vollständige Bilder von einander in den Mund geleget. Aber ihre Gemüthsbeschaffenheit entdecket sich in ihren Thaten, und man sieht mit leichter Mühe, daß er die Charaktere, die er nicht vorgeschrieben, in den Gedanken behalten.

Den Kaiser Leo begleitet überall das furchtsame Wesen eines Tyrannen, welcher vor demjenigen zittert, der ihn auf den Thron gesetzet hat, und ihn wieder herunter werfen will. Alle seine Handlungen, sind so weichlich und unentschlossen, als der Anfang seiner Regierung gewesen war, da er sich nicht hatte entschließen können, Kaiser zu werden: bis ihm dieser Michael, der ihn itzt vom Throne stoßen will, den Degen auf die Brust gesetzet, und ihn dazu gezwungen; und bis die gestickten Schuhe, die ihm der Kaiser, der vor ihm regierte, zuschickte, ihn überzeugten, daß jener sich noch mehr vor ihm fürchtete, als er sich vor jenem. Die Wollust macht ihn furchtsam, die Furcht macht, daß er den Tod seiner Feinde wünscht, und verhindert ihn doch, seinem Wunsche eine Gnüge zu thun. Die erste Nachricht von Michaels Verrätherey erwecket bey ihm die Vorstellung von allem,

was bey der Regierung nur vorkommen kann, das der Wollust wehe thut, und mehr Klagen als Zorn.

[559] Was ist ein Prinz doch mehr, als ein gekrönter Knecht?
Den jeden Augenblick was hoch, was tief, was schlecht,
Was mächtig trotzt und höhnt, den stets von beyden Seiten,
Neid, Untreu, Argwohn, Haß, Schmerz, Angst und Furcht bestreiten.

[51] Wem traut er seinen Leib? weil er die lange Nacht
In lauter Sorgen theilt und für die Länder wacht,
Die mehr auf seinen Schmuck als rauhen Kummer sehen,
Und, weil ihn nicht mehr frey, was Ruhm verdienet, schmähen.
Wen nimmt er an den Hof? Den, der sein Leben wagt,
Bald für, bald wider ihn, und ihn vom Hofe jagt,
Wenn sich das Spiel verkehrt.

Und in diesen Klagen verräth er seine ganze Politik, wie sie von einem furchtsamen zu vermuthen ist.

Man muß den Todfeind ehren,
Mit blinden Augen sehn, mit tauben Ohren hören.
Man muß, wie sehr das Herz von Zorn und Eifer brennt,
In Worten sittsam seyn, und den, der Regiment
Und Kron mit Füßen tritt, zu Ehrenämtern heben.

Er stellet sich hierauf alle Möglichkeiten fast als gegenwärtig vor, die nur erfolgen könnten, wenn er sich an dem Michael vergriffe. Und endlich läßt er sich den Schluß recht abdringen, daß man den Michael gefangen setzen solle, wenn er auf seinem Vorsatze beharren sollte. Endlich versammlet er Richter, und verklagt den Michael, und giebt der Sache allen möglichen Schein. Er will ihn auch nicht öffentlich hinrichten lassen. Unterdessen hat er keine gewisse Beweise, als seine Furcht und die unbedachtsamen und stolzen Reden Michaels. Da das Urtheil abgefasset ist; so vergnügt er sich selber über seinen Schluß.

[560] So donnert, wenn man euch nach Kron und Zepter steht,
Ihr, die ihr unter GOtt, doch über Menschen geht:
Hier spiegelt euch, die ihr zu dienen seyd gebohren.

Sogleich aber befällt ihn seine Furcht wieder.

Jedoch was reden wir?
Wem traut man? wandeln wir als frey von Angst allhier?

Weil er noch Othem schöpft, durch dessen Tod wir leben? [52]
Hochnöthig; daß wir selbst genauer Achtung geben,
Wie diese Pest vergeh. Uns hat die Zeit gelehrt,
Wie schnell es der versehn, der nicht mehr sieht, als hört.

Seine Gemahlinn bittet den Tod Michaels aufzuschieben, und er hat bey aller seiner Angst nicht die Beständigkeit, es ihr zu versagen, sondern gewährt ihr es noch mit den Worten:

Dein Wünschen werd erfüllt,
Mein Leben, aber ach! daß hier kein Warnen gilt.
Du wirst die Stunde noch, du wirst die Gunst verfluchen,
Und schelten, was wir thun, auf dein so hoch Ersuchen.

Er verschiebt also den Tod seines Feindes, und verlängert seine Qvaal. Da er einschläft, sieht er einen Geist, und da er wieder erwacht, läuft er nach dem Gefängnisse. Hier macht ihm der ruhige Schlaf des Michaels, und seine Pracht, neue Unruhe, kurz, das Leben und die Gemüthsart eines wollüstigen Tyrannen ist in allem sehr genau geschildert,

Der nur auf heißen Mord bey kalten Nächten denket,
Den unser Tod ergetzt, den unser Leben kränket,
Der aus dem Kaiser sich zum Kerkermeister macht,
Und ärger denn ein Sklav um meine Fessel wacht.

[561] Michael, der Verräther des Kaisers ist durchgehends als ein Mann gebildet, welcher fühlet, daß man ihn fürchtet, welcher ein recht blindes Vertrauen auf seine Verdienste hat, und welcher glaubt, daß es ihm gar nicht fehlschlagen dürfte. Er ist einen so schwachen Kaiser als Leo, und ein Werk seiner eignen Hände überdrüßig. Es dünkt ihn, als wenn man nicht genug aus ihm machte. Und dieses ist schon genug, ihm das Schwerdt in die Hände zu geben.

Wer sind wir? sind wir die, [53]
Vor den der Barbar oft voll Zittern auf die Knie
Gesunken? vor den sich so Parth, als der entsetzet,
Der, wenn er fleucht vielmehr, als wenn er sieht, verletzet.
Wer sind wir? sind wir die, die oft in Staub und Noth
Voll Blut, voll Muth und Geist gepocht den grimmen Tod?
Die mit der Feinde Fleisch das große Land bedecket?
Und Sidas umgekehrt, und in den Brand gesteckt,

Was uns die Waffen bot? und ſchlafen itzund ein,
Nun ieder über uns ſchier will Tyranne ſeyn?
Ihr Helden wacht doch auf! kann eure Fauſt geſtehen,
Daß Reich und Land und Stadt ſo will zu Grunde gehen;
Weil Leo ſich im Blut der Unterthanen wäſcht,
Und ſeinen Gelddurſt ſtets mit unſern Gütern löſcht.
Was iſt der Hof nunmehr, als eine Mördergruben,
Als ein Verräther Platz, ein Wohnhaus ſchlimmer Buben?
Wer artig Pflaumen ſtreicht, und angiebt, wen er kann,
Den zieht man Fürſten vor: ein unverzagter Mann,
Der ein gerüſtet Heer oft in die Flucht geſchlagen,
Steht unbekannt und ſchmacht.

Und faſt eben, wie er gegen ſeine Mitverſchwornen redet, redet er auch mit dem Vertrauten des Kaiſers, welcher ſich etwas misvergnügt ſtellet. Vor dem Gerichte redet er von ſeinen großen Thaten, und leug=[562]net ſein Vorhaben ſo kühn, als er es vorher kühn zu erkennen gegeben. Er läſtert bis auf den Höchſten. Und da ſein Urtheil aufgeſchoben wird, läßt er ſeine Gedanken noch im Gefängniſſe blicken. Unterdeſſen kann er auch wieder niedrig bitten, und alles, was heilig iſt, gilt ihm gleich, es zu ſeinem Abſehen zu misbrauchen.

Theodoſia hat die gewöhnliche Barmherzigkeit und Andacht ihres Geſchlechts, welche ſich ein Gewiſſen macht, einem Verurtheilten am Weyhnachtsheiligenabende ſein Recht thun zu laſſen; welche durch ihre grauſame Barmherzigkeit
[54] ſich ſelbſt und ihrem Gemahl ohne ihren Willen ſchaden thut; und welche ſich durch die Prieſter regieren läßt, als ob alles, was auch in weltlichen Dingen aus ihrem Munde geht, heilige Wahrheiten wären.

Will man nun ſagen, daß Gryph mit Wiſſen und Willen ſeine Charaktere ſo genau beobachtet hat: ſo ſieht man an ihm einen Mann, der nicht minder als Shakeſpear hoch zu achten iſt: ob er gleich ſeine Kunſt mehr als jener verſtecket hat. Sagt man aber, daß er unvermerkt ſo natürlich geworden, indem er der Geſchichte gefolget: ſo ſieht man, was es für ein Vortheil iſt, ſein Vorbild recht aufmerkſam vor Augen zu haben.

Dieſes kann ich unterdeſſen nicht läugnen, der Engel=

länder hat einen großen Vorzug in den verwegnen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet, welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden, und welchen wenigstens ein andrer so leicht nicht erlangen wird. Denn wir sehen eines theils einen Charakter [563] den wir selbst machen, allezeit vollkommner ein, als einen solchen, den wir aus der Geschichte nehmen. Andern theils aber ist derjenige, welcher so bedachtsam ist, und auf der eingeschränkten Bahn gehet, die ihm von den Geschichten gelassen worden, selten kühn genug, etwas dergleichen zu wagen. Ein solcher Zug ist in dem Shakespear dieser von dem Caßius, welchen der Verlust seiner Freyheit in eine Verzweiflung setzet, die seinem hitzigen Charakter gemäß ist. Er erzählet in der Nacht, die voller Ungewitter vor dem Tode Cäsars vorher gehet, dem Casca:

> Ich wandle lange schon die Gassen auf und ab,
> Weil ich mich der Gefahr der Nacht mit Fleiß ergab.
> Schaut, Casca, ganz getrost, ganz bloß und unbedecket,
> Hab ich dem Donnerkeil den Busen hingerecket.
> Ja wenn der blaue Blitz in dicker Finsternitz
> Vor meinem Angesicht des Himmels Brust zerriß,
> Wenn ich den Wetterstral herunter fahren sahe, [55]
> Hab ich mich hingestellt, wohin der Schlag geschahe.

Ein andrer würde schon viel gewagt haben, wenn er ihm nur den Wunsch in den Mund gelegt hätte, daß ihn in dieser Nacht ein Donnerstral hätte treffen mögen, ohne daß er dessentwegen den Caßius selbst etwas weiter hätte thun, und sich recht Mühe geben lassen, daß ihn derselbe treffen möchte.

Die strenge Tugend des Brutus, und die Redlichkeit seiner Absichten läßt sich nicht besser in das Licht setzen, als dadurch, daß er keinen Schwur bey ihrer Verbindung für nöthig achtet; weil er glaubt, daß sie alle mit solchem Eifer das gemeine Wohl suchen, als er selber.

> [564] Wollt ihr ein Römisch Herz, das Leiden unsrer Seelen
> Den Misbrauch dieser Zeit für schwache Gründe zählen;
> So brecht bey Zeiten ab: so lauf ein jeder gleich
> Ins faule Bett zurück; laßt des Tyrannen Reich

In hochgesetzner Pracht nur toben, rasen, wettern,
Und jeden unter uns nach seinem Loos zerschmettern.
— — — — — — —
Was für ein andrer Eyd? was für Verbindungspflicht
Als daß sich Ehrlichkeit mit Ehrlichkeit verspricht.

[56] Desgleichen, als man den Anton auch umbringen will.

Schlägt man die Scheitel ab und hackt die Glieder klein:
So scheint es Zorn im Tod und Misgunst nach dem Leben.
Anton ist für ein Glied von Cäsarn ausgegeben.
Laßt uns doch Opferer und keine Fleischer seyn,
Wir all empören uns auf Cäsars Geist allein.
— — — — — —
O wäre Cäsars Geist allein doch beyzukommen,
Daß er gezüchtiget und nicht zergliedert sey.

Gleichen Kunstgriff hat Shakespear bey dem Charakter Cäsars angebracht. Dieser will nicht in den Rath gehen, und gleichwohl dem Rathe keine andre Ursache sagen lassen, als daß er nicht will.

Zur Ursach ist mein Will. Ich will und mag nicht kommen.
Das ist dem Rath genug, wenn er nur das vernommen.

Wiewohl auch dieses an dem Shakespear nicht zu loben ist, daß er den Charakter Cäsars allzupralerhaft vorstellet. Denn außer der Stelle, die ich oben von ihm angeführet habe, will ich nur diese noch anziehen.

[57] Gefahr, du mußt bekennen,
Daß ich gefährlicher als wie du selbst zu nennen,
[565] Weil uns ein Tag zugleich, gleich einem Löwenpaar,
Doch mich zum ältesten und schrecklichsten, gebahr.

Es muß ein unsinniger und nicht bloß ein verwegener und eingebildeter Mensch seyn, welcher glaubt, daß die Gefahr sich vor ihm fürchte; oder was endlich Cäsar unter diesen Worten, welche gar keinen vernünftigen Verstand haben, sagen will. Wir hatten uns vorgenommen, den Charakter Antons noch insbesondere durchzugehen. Aber wir wollen unsern Leser hierinnen auf das Stück selbst verweisen. Wenn der Leser seinen Ohren einen kleinen Zwang anthun, und sich bey einer etwas gezwungenen Uebersetzung ein weit lebhafteres und natürlichers Original vorstellen will: so

wird er gewiß, wenn er die Unterſuchung der Charaktere liebt, dem Ueberſetzer ſeine Mühe Dank wiſſen.

Ungeachtet wir bekennen, daß dieſe kühnen und doch ſehr nachdrücklichen und lebhaften Züge eines Charakters, bey Gryphen nicht ſo häufig ſind; ſo findet man dieſelben doch eben auch. Und hierunter gehöret die Aufführung des Michael Balbus, daß er mitten im Gefängniſſe ſich als zukünftigen Kaiſer verehren läßt. Leo drückt dieſes alſo aus:

Was ſchauten wir nicht an? Er ſchlief in ſtolzer Ruh
Ganz ſicher, ſonder Angſt. Wir traten näher zu,
Und ſtießen auf ſein Haupt. Doch blieb er unbeweget
Und ſchnarchte mehr denn vor — — —

Nicander. Als der der ſich entfreyt von Angſt und Ketten hält.

Leo. Dieß wieß die Ruhſtadt aus, an welcher nichts zu finden,
Als Purpur und Scarlat, Vorhang, Tapet, und Binden ꝛc.
— — — — — — —
— — Sein Kerker iſt mehr, denn ein fürſtlich Zimmer [58]
Und dünkts euch fremde, daß ſich unſer Geiſt bekümmer.
— — — — — — —

[566] Der Papias, dem wir den Mörder anbefohlen,
Spielt auf dem Trauerplatz auch, und ſtehet unverholen
Dem Erzverräther bey. Er ſchlief vor ſeinem Fuß,
Weil ja der neue Prinz auch Cämmrer haben muß.

Wie ſchön ſchicket ſich nicht dieſe Aufführung zu einem verwegenen Kopfe, der auf ſeine Macht trotzt, und glaubt, daß er alles thun kann. Wir reden von dieſen Umſtänden ohne Abſicht, ob ſie aus den Geſchichten genommen ſind oder nicht. Denn wenn ſie daraus genommen ſind, ſo iſt es künſtlich, ſie mit demjenigen, was man ſelbſt erfindet, zuſammenzuſetzen, und wenn ſie nicht daraus genommen ſind: ſo iſt es künſtlich, ſolche Dinge zu erfinden, die ſich zu demjenigen, was man aus den Geſchichten erzählet, genau ſchicken.

Wir ſollten nunmehr die Gemüthsbewegungen, die beyde ausgedrücket haben, gegen einander halten, und wir würden hier die ſchönſte Gelegenheit haben, zu zeigen, daß in der Sprache der Leidenſchaften ihre größte Aehnlichkeit beſtünde. Wir wollen uns aber begnügen, ein einiges Exempel davon anzuführen, und derjenigen Stelle die wir oben von dem

Anton, der bey Cäsars Leiche redet, eingerücket haben, eine andre entgegen setzen, wo Michael bey seinem Holzstoß redet, und eben so Unglück bey demselben wünschet, als Anton es bey Cäsars Leiche prophezeihet.

Ihr Geister, die die Rach ihr hat zu Dienst erkiest,
Wofern durch letzten Wunsch was zu erhalten ist,
Wo einer, der itzt stirbt, sofern euch kann bewegen,
Wofern ihr mächtig Angst und Schrecken zu erregen:
So lang ich euch hervor aus eurer Marterhöl,
Wo nichts, denn Brand und Ach. Gönnt der betrübten Seel,
[567] Was nicht zu weigern ist. Es müsse meine Schmerzen
Betrauren der sie schafft, und mit erschreckten Herzen
Den suchen, den er brennt. Es müsse meine Glut
Entzünden seine Burg, es müß aus meinem Blut
59] Aus dieser Gliederasch, aus den verbrannten Beinen
Ein Rächer auferstehn und eine Seel erscheinen,
Die voll von meinem Muth, bewehrt mit meiner Hand,
Gestärkt mit meiner Kraft, in den noch lichten Brand,
Der mich verzehren muß, mit steifen Backen blase;
Die mit der Flamme tob und mit den Funken rase,
Nicht anders, als dafern die schwefellichte Macht
Durch Wolk und Schlösser bricht: der schwere Donner kracht;
Die mir mit Fürstenblut so eine Grabschrift setze,
Die auch die Ewigkeit in künftig nicht verletze.

Beyde, so wohl Shakespear als Gryph sind in ihren Gemüthsbewegungen edel, verwegen, und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben. Beyde sind auch zuweilen schwülstig und verfallen auf weit ausgeführte und weithergehohlte Gleichnisse, wovon wir hernach weiter reden wollen. Der Unterscheid zwischen beyden ist in ihren Gemüthsbewegungen bloß dieser, daß Shakespear zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt; Gryph aber alles zu Gemüthsbewegungen machen will, und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in etwas übersteigendes und lächerliches fällt. Zum Exempel können vor andern die beyden gezwungene Verse dienen, wo Leo, und Theodosia zärtliche Namen mit einander wechseln.

Theod. Mein Licht.
Leo. Mein Trost.
Theod. Mein Fürst.

Leo. Mein Engel,
Theob. Meine Sonn.
Leo. Mein Leben.
Theob. Meine Luſt.
Leo. Mein Aufenthalt und Wonn.
Wie ſo betrübt mein Herz.

[568] Welche Tändeleyen, die auf einem Schauplatze, ohne lächerlich zu werden, nicht ausgeſprochen werden können, weit unter der ſchönen Zärtlichkeit der Portia und des Brutus im Shakeſpear ſind.

Wir könnten ebenfalls eine nicht unangenehme Ver- [60] gleichung zwiſchen den Sittenſprüchen dieſer beyden Dichter machen, welche bey beyden pathetiſch ſind. Bey dem Shakeſpear aber ſcheinet überall eine noch tiefere Kenntniß der Menſchen hervorzuleuchten, als bey dem Gryph. Obgleich die Sittenſprüche auch bey dieſem Letztern deßwegen nicht gemein ſind.

Aber wir müſſen unſern Leſer nicht zu lange aufhalten, und dennoch müſſen wir auch noch was von den Fehlern dieſer beyden Leute erwähnen. Damit wir nicht Dinge über die maßen zu loben ſcheinen, welche doch auch aus vielen Gründen getadelt zu werden verdienen.

Einen Fehler hat Shakeſpear vor Gryphen, außer denenjenigen, die die Einrichtung und die drey Einheiten eines Trauerſpiels betreffen, zum voraus; daß er nämlich die edlen Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet, und daß er einem nicht zuläßt, ihn lange ungeſtört zu bewundern. Der erſte Auftritt iſt gleich ein Zeuge davon, und der wo Caſca erzählet, was dem Cäſar bey den Lupercalien begegnet, iſt nicht beſſer. Es kann ſeyn, daß verſchiedenes darinnen ganz natürlich iſt, aber ein Poet, der Trauerſpiele ſchreibt, thut es, um in ſeinen Zuſchauern edle Regungen und Leidenſchaften, vermittelſt der Nachahmung zu erwecken: und alles, was dieſes hindert, iſt ein Fehler, es mag ſo gut nachgeahmet ſeyn, als es will. Eben deßwegen verban=[569]net man daraus alle gemeine Reden großer Herren, auch ſo gar alle bons mots großer Herren, die etwas an ſich haben, das zum

Lachen beweget, damit dieſer Entzweck erhalten werde. Die Natur dient alſo nicht zur Entſchuldigung, wenn man großen Herren ſchlechte Redensarten und Schimpfwörter in den Mund leget. Zu dieſem Fehler kommen auch viele kalte Scenen bey dem Shakeſpear. Hieher gehöret, wenn Brutus den Lucinus eine Lampe in ſeine Studierſtube ſetzen, und hernach ihn in den Calender ſehen heißt, wenn er ſeinen Schlafpelz fodert, wenn Cinna, der Poet, unter den
[61] Pöbel fällt, wenn ein Poet zu den uneinigen Feldherren ins Zelt bringet; wenn man auf dem Schauplatze eins auf gute Freundſchaft trinkt, und was dergleichen mehr iſt: Sonderlich aber, wenn man einander vielfältig fragt; was die Glocke geſchlagen? gerade, als ob es in Rom Schlaguhren gegeben hätte.

Ein Fehler, den beyde mit einander gemein haben, iſt das Schwülſtige, das ſie zuweilen haben, welches inſonderheit in hochgetriebenen Gleichniſſen beſteht. Ein ganz außerordentliches Exempel davon iſt p. 67. im Shakeſpear,

> Du braver edler Hirſch! hier wurdeſt du gefället,
> Die Jäger ſtehen hier, die deinen Leib zerfetzt,
> Mit deinem Schweiß genetzt, in deinem Blut gefärbt;
> O Welt, du warſt der Wald, wo dieſer Hirſch geſtanden,
> In dieſem Helden war, o Welt, dein Herz vorhanden,
> Hier liegt er als ein Wild von Fürſten umgebracht.

Zumal da ſich dieſer unvergleichliche Einfall wahrſcheinlicher weiſe, und wie es der Ueberſetzer angenommen, auf das Wortſpiel zwiſchen Hart der Hirſch, und Heart das Herz gründet.

[570] O World! thou waſt the Foreſt to this Hart
And this indeed, o World, the Hart of thee.

Ich will vieler andern Stellen nicht gedenken. Inſonderheit iſt p. 29. die Rede des Brutus ein Meiſterſtück davon, welches wohl die Zuſchauer auf die Gedanken
[62] bringen ſollte, daß Brutus in ſeiner Tiefſinnigkeit vollends wahnwitzig geworden wäre.

Gryph hat nicht wenig Gleichniſſe: deren aber keines, wie mich dünkt, ſchwülſtiger iſt, als dieſes p. m. 17.

Wer neben uns um Lob mußt in den Zelten liegen,
Und ſuchen, was uns ward, verkleinerte die Schlacht,
Die Palm und Lorberkranz auf dieſes Haupt gebracht.
So wird die erſte Flamm, eh ſie ſich kann erheben,
Mit dunkelvollem Dunſt und ſchwarzem Rauch umgeben;
Bis ſie ſich ſelbſt erhitzt und in die Bäume macht,
Daß der noch grüne Wald im lichten Feuer kracht.
Doch wie der ſcharfe Nord die Glut mit tollem Raſen
Indem er dämpfen will, pflegt ſtärker aufzublaſen;
Wie ein großmüthig Pferd, wenn es den Streich empfindt,
Durch Sand und Schranken rennt: ſo hat der ſtrenge Wind
Der Misgunſt uns ſo fern, trutz dem es leid! getrieben,
Bis unter dieſem Fuß ſind Feind und Freunde blieben.

Gryph iſt etwas öfter ſchwülſtig als Shakeſpear, und Shakeſpear iſt es in höherm Grade, wenn man nur dasjenige, was undeutſch in dem Gryph iſt, abthut, und die Gedanken ſodann in ihrem Lichte betrachtet. Denn es geſchieht ſehr oft, daß man Gedanken, wo einem viel Bilder vorkommen, und wo einem die Verbindung derſelben unter einer dunkeln Wortfügung verſtecket wird, für ſchwülſtig hält, welche ſo gleich ihre Schwulſt verlieren, ſo bald ſie nur [571] in eine deutliche Periode geſetzet werden; weil man dasjenige ſchwülſtig nennet, wo hohe Bilder ohne gnugſame Verbindung zuſammen gebracht werden, und es eben ſo leicht geſchehen kann, daß man die Verbindung nicht ſieht, als daß keine da iſt.

Endlich ſind auch beyde in Affecten bisweilen zu gekünſtelt: ſie bringen Gleichniſſe an, wo niemand leicht mit Gleichniſſen reden wird; und wenn ſie ſie auch am rechten Orte anbrächten, ſo bringen ſie ſie öfters und weitläuftiger an, als die Natur zuläßt. Inſonderheit iſt Gryph in dieſen Fehler noch öfter als Shakeſpear gefallen. [63]

Ueberdieſes ſpielen ſie beyde zuweilen mit weitgeſuchten Gedanken. Z. E. Shakeſpear gleich im erſten Auftritte.

Lauft, gute Landesleut, eilt: weint einen Zährenfluß
Vor dieß Verbrechen aus. Hohlt eure Mitgeſellen,
Führt ſie zur Tyber hin, gießt bittre Thränenwellen
An allerſeichtſten Ort in dieſen Strom hinein,
Bis er ſein Ufer küßt, wo ſie zum höchſten ſeyn.

Gryph ist noch nicht so arg, doch zu tadeln, wenn Theodosia sagt:

Du schwefellichte Brunst der donnerharten Flammen,
Schlag los! schlag über sie, schlag über uns zusammen!
Brich, Abgrund, brich entzwey, und schlucke, kann es seyn,
Du Kluft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein.
Wir irren. Nein! nicht sie! nur uns, nur uns allein.
Sie auch. Doch fern von uns.

Diese ganze Seite ist mit solchen unnatürlichen Ausdrückungen eines großen Schmerzens vermischet.

[64] [572] Ich glaube nunmehr, daß ich dem Shakespear sein völliges Recht habe widerfahren laßen, und daß diejenigen, die alte Poeten lieben, wo mehr ein selbstwachsender Geist als Regeln herrschen, und die sich nicht abschrecken lassen, etwas rauhes zu lesen, und die Tugenden eines Poeten zu bewundern wissen, ohne seine Fehler hochzuachten; eine genauere Vergleichung dieser beyden Leute mit vielem Vergnügen machen werden. Ich habe weder Platz noch Lust gehabt, ihnen alle Schönheiten dieser großen Leute zu zeigen: und noch weniger haben wir diesen Platz anfüllen wollen, mehr Fehler von ihnen anzuführen, woran mehr ihre Zeiten als sie selber Schuld haben.

Abhandlung,

daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse.

[Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes 5. Stück 1745. 1, 499—511 = Werke 3, 163—176]

[499] Wenn ich itzt überall den Namen der Nach- [167]
ahmung der Natur höre; wenn hier ein ungelehrter, dort ein schöner Mund die Fehler der Dichter ins Licht zu setzen weis; wenn ich öfters einen Menschen, von dem ich kaum vermuthete, daß er das Wort Comödie, richtig schreiben könnte, etwas verlachen sehe, womit vor einigen Jahren auch eingebildete Kunstrichter zufrieden gewesen seyn würden: So tröstet mich dieses über das Händeklatschen des Pöbels, welches ich bessern und edlern Stellen vorgespart wissen wollte, als diejenigen sind, welche es am öftersten erregen. Ich hoffe noch immer in Deutschland ein Athen oder wenigstens ein Paris, wo der Geschmack in der Dichtkunst den Geschmack im Umgange reiniget, und wo man schöner sprechen, gesitteter scherzen und von ernsthaften Dingen lebhafter reden lernet. Meine Hoffnung hat keinen blossen patriotischen Wunsch zum Grunde, und sie ist ziemlich wahrscheinlich, da man sein Vergnügen in einer Sache suchet, die auch bey denen, wo sie den Willen nicht verbessern kann, wenigstens den Verstand schärfet, und vollkommner machet. Unterdessen ist der wahre und vollständige Begriff der [500] Nachahmung so ausgebreitet nicht, als der Name derselben. Ein Wort, welches der

Quell so vieler schönen Wissenschaften ist, welches die Werke der Baumeister schmücken, welches dem Pinsel des Malers Gesetze geben, welches den Bildhauer Menschen aus Steinen machen lehren, und welches die Reime des Dichters mit reizenden Bildern beseelen soll, gehet überall in dem Munde der Menschen herum, ohne daß die Kraft eines solchen
[68] Wortes in dem Verstande derselben erkannt wird. Ich würde verwegen seyn, wenn ich in den engen Schranken einer Abhandlung einen Begriff deutlich machen wollte, dessen Weitläuftigkeit nicht einmal der Raum eines Buches zu fassen scheinet, und welcher, wofern eine einzige Sache in den schönen Wissenschaften weitläuftig abgehandelt zu werden verdienet, das erste Recht hat, in einem besondern Buche ausgeführt zu werden. Ja, daß ich es aufrichtig gestehe, so habe ich nicht einmal die Zuversicht zu mir selbst, daß ich die zureichende Geschicklichkeit besäße, wenn mir auch der Raum nicht fehlte. Gleichwohl reizt mich meine Neigung zur Dichtkunst, die mich, wofern ich mich recht kenne, niemals verlassen wird, meine Kräfte mit Verachtung der Gefahr, die ich dabey laufe, daran zu versuchen, und mich wenigstens an den Beweis einer Regel der Nachahmung zu wagen, welche von vielen bisher mehr unvermerkt beobachtet, als deutlich erkannt worden ist. Man soll, nämlich, zuweilen die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen.

[501] Ich verlange von meinen Lesern itzt allein, daß sie mich nicht eher verdammen sollen, als bis ich dieses bewiesen habe. Denn daß sie mir eher glauben sollten, eher mein Satz bewiesen ist, darf ich nicht leicht vermuthen.

Ich unterstehe mich also, zu behaupten, daß man zuweilen die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen soll. Ist es denn also möglich, daß in einer Sache Aehnlichkeit und Unähnlichkeit beysammen seyn sollen? So ist die Nachahmung nicht ein Werk, welches man bloß darum unternimmt, daß man ein Bild hervorbringen möge, welches seinem Vorbilde ähnlich ist; ein Werk, welches desto vollkommner ist, ie mehr Eigenschaften die nachgeahmte

Sache von der wahrhaften an ſich nimmt, welches deſto mehr vergnügt, ie näher es ihr kömmt, und welches deſto weniger gefällt, ie mehr es ſich von ihr entfernt, ja welches uns ſo gar Misvergnügen machet, wenn wir Unähnlichkeiten daran wahrnehmen? Ich geſtehe dieſes alles zu, und wenn man [169] noch etwas von mir verlangt, welches aus eben dieſen Gründen fließt: So will ich es auch ſo gleich zugeſtehen.

Wohin werde ich alſo flüchten? Und womit werde ich mich von dem Vorwurfe retten, daß ich mir ſelbſt wieder-ſpreche? Vielleicht habe ich mir ſchon vorher dadurch eine Ausflucht aufbehalten, daß ich ſage, man ſolle das Nachbild dem Vorbilde unähnlich machen. Ich werde mich vielleicht deutlicher erklären. Ich werde nur ſagen wollen, daß man es ihm zuweilen nicht ganz ähnlich machen ſolle; [502] daß man manchmal genöthiget ſey, einige Eigenſchaften ſeines Vorbildes zu unterdrücken; daß man das Eckle eines alten Weibes nicht mit abmalen ſolle, wenn man das Häßliche daran beſchreiben will; daß es der Leſer dem Dichter wenig Dank wiſſen werde, wenn er nach dem Exempel einiger von unſern Poeten die Haare ihres Bartes mit unreinen Schäden der Haut vermiſcht, und ſeinem Leſer alle Wolluſt verderbt, die ihm die angenehmen Bilder des Gedichtes erwecken.

Ich will mit meinen Leſern aufrichtig umgehen. Ich will mir alle Ausflüchte verſchlieſſen, welche hernach meinem Satze einen andern Verſtand geben könnten, als es anfangs geſchienen hat. Dieſes iſt nicht das einzige, was ich verlange; ſondern ich bin überzeugt, daß man die Umſtände ſeines Vorbildes zuweilen anders vorſtellen muß, als ſie wirklich ſind; daß man öfters nur wenige Züge von derjenigen Sache, die man abſchildert, behalten darf; kurz, daß man oft, wenn man nachahmet, die ganze Sache, der man nachahmet, ſo zu ſagen, verwandeln muß. Denn aus welchen Urſachen ahmet man nach? Thut man es, damit man bloß nachgeahmt haben möge, oder unternimmt man eine ſo künſtliche Sache nicht um ihrer ſelbſt, ſondern um eines entfernteren Endzweckes willen? Iſt das erſtere die [170] wahre Urſache: So iſt derjenige im Nachahmen der aller-

vollkommenſte, welcher ſein Vorbild nicht abſchildert, ſondern von neuem erſchafft, welcher wenn er einen Garten zum Gegenſtande ſeiner Nachahmung wählen ſoll, denen, die er dadurch er=[503]getzen will, nicht ein Bild eines Gartens zeigt, ſondern einen wirklichen Garten hinbaut, und welcher nicht durch einen verführeriſchen Betrug, ſondern durch die Wahrheit ſelbſt, die andern überredet, daß ſie diejenige Sache finden, welche nachgeahmt worden iſt. So hoch ich auch die Nachahmung ſchätze: So kann ich ſie doch nicht unter die hohen und würdigen Dinge rechnen, die man, wie die Tugend, bloß um ihrer ſelbſt willen unternehmen muß.

Ich will von meinen Leſern zuerſt nur wenig fodern. Man wird mir wenigſtens ſo viel zugeben, daß man die Nachahmung deswegen unternimmt, damit andre die Aehnlichkeit derſelben wahrnehmen mögen. Dieſes iſt der letzte Endzweck des Nachahmens noch nicht. Aber er iſt derjenige, durch welchen die übrigen erhalten werden. Eine Nachahmung iſt todt, welche von niemanden beobachtet wird, und belohnet demjenigen ſeine Mühe ſehr ſchlecht, dem ſie ihren Urſprung zu danken hat. Iſt es aber wahr, daß wir nachahmen, damit andre die Aehnlichkeit unſrer Bilder mit ihren Vorbildern bemerken, ſo müſſen wir ſo nachahmen, daß unſer Bild mit dem Begriffe, welchen andre von dem Vorbilde haben, übereinkömmt. Denn nach ihren Begriffen werden ſie uns richten, und unſre Bilder entweder als ähnlich loben, oder als unähnlich tadeln und verachten. Wovon hat man aber Begriffe, die mit der Sache ſelbſt genau übereinkommen? Zur Noth von demjenigen, was zu unſern Zeiten geſchieht, und auch von dieſem nicht allezeit. Ahmet man aber wohl dem am meiſten nach, was zu [504] unſern Zeiten geſchieht? Wo bleiben denn die Helden des Alterthumes, die man auf unſern Schaubühnen lebendig machet?
171] Kann ſich unter uns, die wir uns der Gelehrſamkeit widmen, ich will nicht ſagen, unter dem Volke iemand rühmen, daß er den wahren Agamemnon, den wahren Achilles, den wahren Brutus kennet. Die Zeit, die den Ruhm der Menſchen, wenn er geringe iſt, noch mehr verringert, wenn er aber

groß iſt, vermehret und höher hebt, hat dieſe Helden in unſern Gedanken weit über ihr gewöhnliches Maas vergröſſert. Ihr Menſchliches iſt an ihnen geſtorben, und ihr Göttliches lebt allein noch in unſrem Angedenken, und es lebet nicht nur, ſondern es hat auch von der Zeit, die ſonſt nichts unverzehrt läßt, ſeinen Zuſatz erhalten. Entfernte Dinge verkleinern ſich vor unſern Augen, aber entfernte Helden ſehen in unſern Gedanken allezeit gröſſer aus. Ja, wie wollen wir ſagen, daß wir nicht falſche Begriffe von den Helden der vergangnen Zeiten haben, da wir überhaupt von den gekrönten Häuptern ſelten richtig denken? Es iſt billig, daß uns die Ehrfurcht hindert, an den Göttern dieſer Welt den Menſchen wahrzunehmen. Die Pflicht billiget ſo gar die falſchen Begriffe von unſern Beherrſchern, weil ſie unſern Gehorſam befördern; und unſre Vorurtheile von den Groſſen der Welt ſind glücklich, weil wir uns unglücklicher ſchätzen würden, wenn wir diejenigen, die über uns ſind, uns gleich ſchätzten. Kurz, wir haben von einem groſſen Theile der Dinge, denen wir nachahmen, falſche Begriffe. Sagt man, daß nur der Pöbel ſich durch den Schein [505] blenden laſſe, und die Helden ſich gröſſer vorſtelle, als ſie es verdienen: So werden ſehr wenige ſeyn, die in dieſem Falle nicht zum Pöbel gehören. Geſetzt, man beſtreitet ſeine Vorurtheile, und findet ein Mittel, die Vornehmen zu betrachten, ohne von ihrem Glanze geblendet zu werden. Wie lange können wir wohl dieſes Glas, welches ihnen die Stralen benimmt, vor den Augen behalten? Unſer Verſtand bringt auf einige Minuten in ihre Cabinette. Er ſieht darinn eben ſo wohl, als in den Zimmern der Niedrigen, hier einen Tartüffe, dort einen George Dandin, dort einen Sganarelle. Aber kaum wird unſre Einbildungskraft rege gemacht: So meſſen wir dem Rufe wieder Glauben bey, den wir vorher eines falſchen Berichts beſchuldigten, und wir [17
können die Bilder nicht verlöſchen, die wir uns aus der allgemeinen Meynung der Leute gemacht haben. Ich brauche die Groſſen und die Helden in der Welt, nicht aus einem Mangel der Ehrfurcht gegen ſie, ſondern, weil ſie die vor-

nehmſten Gegenſtände der Nachahmung ſind, nur zum Exempel; zu zeigen, wie falſch die Bilder ſind, welche unſre Einbildungskraft von denen Dingen hat, denen wir insgemein nachahmen. Wenn wir die Beſchaffenheit der Begriffe der Menſchen unterſuchen, ſo werden wir ſie in noch mehrern Dingen falſch befinden. Auch ſo gar da, wo wir mit dem Verſtande zur Wahrheit durchgedrungen ſind, wird unſre Einbildungskraft unſrem Verſtande noch wiederſprechen. Wir werden anders urtheilen, wenn wir die wahre Beſchaffenheit der Sache unterſuchen, und anders, wenn wir Vor-[506]bild und Bild in unſern Gedanken gegen einander halten. Wir wiſſen, wie oft es Groſſe gegeben, die ſich von der gewöhnlichen Pracht ihres Standes losgeriſſen. Wer kann ſich aber enthalten, daß er ſich einen Helden nicht insgemein mit einer ganzen Laſt von Koſtbarkeiten, mit Gold und Edelſteinen, bedeckt vorſtellet? Wenn alſo unſre Begriffe öfters falſch ſind, und wenn wir dennoch die Bilder, die wir durch die Nachahmung hervorbringen, den Begriffen der Menſchen ähnlich machen müſſen: So folgt nothwendig, daß dieſe Bilder der Sache, der wir nachahmen, nicht nur zuweilen, ſondern ſo oft unähnlich ſeyn müſſen, als die Begriffe, nach denen die Menſchen unſre Bilder beurtheilen werden, den Sachen ſelbſt unähnlich ſind.

Warum will man aber, daß andre Leute die Aehnlichkeit unſrer Nachahmung bemerken ſollen? Ich glaube darum, damit ſie ſich daran vergnügen ſollen. Je mehr Vergnügen unſre Nachahmung erweckt, deſto ſchöner iſt ſie. Alſo iſt es nicht ein Fehler, ſondern ein Kunſtſtück, Unähnlichkeit in die Nachahmung zu bringen, wenn mehreres Vergnügen dadurch erhalten wird, wenn nur derjenige, dem
73] zu gefallen wir nachahmen, noch immer Aehnlichkeit zu bemerken glaubt, und das Mittel ſeines Vergnügens, durch unſre Begierde zu vergnügen, nicht umgeſtoſſen wird. So oft wir einen Geizigen, einen Heuchler, eine Wiederſprecherinn abſchildern: So oft pflegen wir gleichſam einen Herkules zu bilden, in welchen wir, wie die Griechen dieſem die Thaten aller Helden beylegten, die Thaten aller Geizigen, aller

Heuch=[507]ler, aller Wiederſprecherinnen zuſammenbringen, und auf den wir alles, was nur iemals lächerliches auf ſolche Perſonen gefallen iſt, zuſammenhäufen. Denn niemals hat die Natur weder die Fehler noch die Tugenden der Menſchen ſo vollkommen hervorgebracht, als die Nachahmung; niemals iſt eine ſo ſchöne Venus geweſen, als der Stein des Bildhauers, der die Schönheiten der Frauenzimmer einer ganzen Stadt in ein einziges Bild zuſammenbrachte. Wie kann man aber, wirft man mir ein, ſagen, daß etwas einer Sache ähnlich iſt, deſſen Vorbild nirgends gefunden wird, niemals geweſen iſt, und zu keinen Zeiten ſeyn wird? Wie kann man aber, antworte ich, dieſe Unähnlichkeit tadeln, welche darum von wenigen wahrgenommen wird, weil ſich alle wenigſtens ſolche Thaten, an ſich ſelbſt als möglich, einbilden können, obgleich die Menge und Zuſammenhäufung derſelben allzuvielerley Urſachen vorausſetzt, als daß wir ſie iemals in dem ganzen Zuſammenhange der Welt für möglich halten ſollten? Wie kann man dieſe Unähnlichkeit tadeln; da ſie allein fähig iſt, uns die Neugierigkeit zu belohnen, derentwegen wir eine Satyre leſen, oder den Schauplatz beſuchen, da wir, wenn entweder die Comödie dem gemeinen Leben, oder das gemeine Leben der Comödie vollkommen ähnlich ſeyn ſollte, entweder in der Comödie einſchlafen, oder im gemeinen Leben uns beſtändig aus dem Athem lachen müßten; kurz da wir das Vergnügen, das wir daraus ſchöpfen, nicht genieſſen könnten, wenn der Comödienſchreiber von dem Wahren nicht ein wenig abgewichen wäre.

[508] Iſt es aber wohlgethan, Unähnlichkeiten in die [174]
Nachahmung zu bringen, wenn man dadurch ein größres Vergnügen erhalten kann: So iſt man ſchuldig, es zu thun, wenn das Vergnügen, das wir ſuchen, durch die Aehnlichkeit unterbrochen würde. Ob gleich alle Empfindung der Aehnlichkeit Vergnügen erwecken muß, ſo kann doch dieſes Vergnügen nicht bey allen Dingen kräftig und lebendig in uns werden. Der Abſcheu vor der Sache, die uns vorgeſtellt wird, tödtet öfters die Luſt, die wir aus der Aehnlichkeit derſelben empfinden wollen, und gebiert in uns Wiederwillen

und Ekel, an der Stelle derſelben. Sollten uns Raſerey, Ohnmacht, und Tod ſo ſchrecklich abgebildet werden, als ſie in der That ſind: So würde öfters das Vergnügen, das uns die Nachahmung derſelben gewähren ſollte, in Entſetzen verkehrt werden. Das Räcbeln und Zücken eines Sterbenden würde die Beherzteſten aus ihrem Vergnügen reiſſen, und die Erinnerung, daß es nur ein Betrug ſey, würde zu ſchwach ſeyn, unſer Gemüth, welches einmal von traurigen Empfindungen voll wäre, wieder aufzuheitern. Soll man dieſe Vorſtellungen aber gar unterdrücken? Wenn man ſie, ohne Misvergnügen zu erwecken, nicht völlig nachahmen kann: So kann man ſie nicht hinweglaſſen, ohne den Menſchen die lebhafteſten Vorſtellungen zu rauben. Es iſt kein andres Mittel übrig, als daß wir dieſe Bilder den Vorbildern unähnlich machen. Ich verlange nicht, daß man unter dem Weinen und Geſchrey der Umſtehenden, wenn alle ſeufzen und ausrufen: Ach! er wird blaß! ach! er erſtarrt! [509] ach! er ſtirbt! einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen zuthun ſollte, mit ſeinen ſchwachen Füſſen bemühen und vom Schauplatz abtreten laſſen ſolle, damit er nicht vor den Augen der Zuſchauer ſterbe. Aber man wird wenigſtens dasjenige, was bey dem ſchrecklichen Augenblicke des Todes noch ſüſſes und ſanftes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einen ſchläfrigen Menſchen, als einen, der mit
[175] dem Tode kämpft, anzuzeigen ſcheinet; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht rächelt, zu der Vorſtellung des Todes brauchen können; kurz man wird ſelber eine Art des Todes ſchaffen müſſen, die ſich iedermann wünſchen möchte, und keiner erhält.

Wer ſollte wohl glauben, daß eben diejenige Gewalt, in den Gemüthern Wiederwillen und Abſcheu zu wirken, welche die Raſerey, die Ohnmacht und der Tod beſitzen, auch der Beleidigung des Wohlſtandes zuſtünde. Und zwar thut dieſes nicht allein die Beleidigung desjenigen Wohlſtandes, deſſen Geſetzgeberinn die Tugend iſt; denn ſo wollte ich mich nicht verwundern, ſondern freuen, daß die Tugend

eine ſo mächtige Herrſchaft über die Herzen behauptete. Auch die Furcht vor der Beleidigung eines ſolchen Wohlſtandes, deſſen beſter Grund öfters die Bequemlichkeit der Menſchen iſt, den öfters der Eigenſinn eingeführt, und die Gewohnheit beſtätigt hat, befiehlt uns, unſerm Bilde Züge zu geben, welche dem Vorbilde wiederſprechen. Man [510] wird ſagen: Iſt es denn nicht erlaubt, Umſtände, die der Wohlſtand auszudrücken verbiethet, vielmehr durch ein künſtliches Stilleſchweigen zu bedecken, als durch Unähnlichkeit zu verändern? Es iſt wahr, daß es zuweilen erlaubt, öfters aber unmöglich iſt. Wie wollen wir es denn bey derjenigen Art der Nachahmung anfangen, wo wir alles auf das genaueſte beſtimmen müſſen; wo wir die Dinge nicht der Einbildungskraft durch die Beſchreibung, ſondern den Augen durch die Vorſtellung zeigen müſſen; wo wir zum Exempel, den Amerikaner, wofern wir ſeine Handlungen nachahmen wollen, auch aufführen müſſen, und wo uns doch der Wohlſtand verbietet, ihn nackend aufzuführen?

Nunmehr verlange ich erſt, daß mir meine Leſer glauben ſollen, wenn ich ſage, daß es Fälle giebt, in welchen uns die Regel der Nachahmung gebeut, nachzuahmen, und das Bild der Sache, die man abbildet, unähnlich zu machen; Und ich glaube, ich habe zugleich gezeigt, wo es die Regel erfordert. Ich habe dargethan, daß es recht ſey, unähnlich zu ſeyn, wenn die Begriffe der Menſchen von der Wahrheit [176] abweichen; daß es nützlich ſey, wenn das Vergnügen dadurch befördert wird; daß es eine Schuldigkeit ſey, wenn man den Menſchen dadurch Vorſtellungen voll Eckel und Abſcheu aus den Augen entziehet, oder wenn der Wohlſtand einer vollkommnen Aehnlichkeit zuwieder iſt. Aber habe ich dadurch auch vielleicht der Unähnlichkeit zu einer zügel=[511]loſen Herrſchaft verholfen? Habe ich dadurch vielleicht ein Feld geöffnet, wo man ohne Regel herumirren, und ſeine Hirngeſpinſte für Nachahmungen verkaufen wird? Nichts weniger, als dieſes. Das Verbrechen dererjenigen, die ohne Urſache ihren Nachahmungen Unähnlichkeiten einmiſchen, würde deſto wichtiger ſeyn, da man ſo wichtige Urſachen zu Unähnlich=

keiten haben muß. Deſto eifriger muß man ſich bemühen, ſeinem Vorbilde nahe zu kommen, wo es die Regel nicht verbietet, damit man durch die übrigen Aehnlichkeiten die regelmäßige Unähnlichkeit des Bildes überdecken und verbergen möge. Denn es macht allezeit Misvergnügen, wenn man die Unähnlichkeit bemerket. Man entſchuldiget dieſelbe, wo ſie der Zwang verurſacht, und wo ſie einem wichtigern Misvergnügen abhilft. Aber man lobt ſie alsdann erſt, wenn man ſie nicht wahrnimmt, und wenn die Unähnlichkeit ſelbſt Aehnlichkeit zu ſeyn ſcheinet. Kurz, es iſt kein Verbrechen, die Aehnlichkeit zu übertreten; aber es iſt ſchon ein Fehler, ſich merken zu laſſen, daß man ſie übertreten hat, und ſeine Unähnlichkeit den Sinnen ſeiner Richter empfindlich zu machen.

Abhandlung von der Nachahmung.

[Beyträge zur critischen Historie 29. Stück 1742. 8, 46—75 (§ 1—15); 31. Stück 1743. 8, 371—394. (§ 16—21) und Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 5. Stück 1745. 1, 415—432. (§ 22—24). = Werke 3, 95—162]

[46] Erſter Abſchnitt. [107]

Von der Nachahmung überhaupt.

Eine genauere Unterſuchung des Begriffes von der Nachahmung habe ich ſeit langer Zeit für eine Sache gehalten, welche unentbehrlich iſt, wenn man in der Dichtkunſt mehr mit Gründen behaupten, als nach eigenem Gutdünken und nach einem geübten Gefühle entſcheiden will. Man kann nicht eher überzeugend wiſſen, ob man etwas mit Recht natürlich oder unnatürlich nenne; ja mich dünket, man kann die Grenzen der Wahrſcheinlichkeit nicht eher gewiß beſtimmen, als bis man erſt dieſen Begriff auf das genaueſte beſtimmet hat. Ich werde dieſe Unterſuchung unternehmen, und ich werde mich alles zu erweiſen bemühen, ohne daß ich mich bemühen werde, meinen Vortrag entweder trocken oder zierlich zu machen. Ich beruffe mich aber auch darinnen auf die Freyheit dieſer Lehrart, daß ich nicht anführen oder widerlegen darf, was andere von dieſem oder jenem Satze geglaubet haben, und daß man mir erlauben ſoll, meinen eignen Weg zu gehen, ohne mich um diejenigen zu bekümmern, die mir auf dieſer Straße begegnen möchten, oder

108] deren Fußstapfen ich hin und wieder antreffen werde. Ungeachtet aber diese Abhandlung eigentlich der Grund von vielen Künsten ist, darauf die sichersten Regeln der Malerey und Musik gebauet werden: so werde ich doch die Anwendung der Regeln meistentheils auf [47] die Dichtkunst machen. Dennoch aber werde ich auch diese beyden andern Künste anzuführen nöthig haben, um dasjenige zugleich durch die Erfahrung zu bekräftigen, was schon erwiesen ist. Wenn ich mich aber zuweilen der Wörter auf eine ungewöhnliche Art bedienen sollte: so ist dieses eine Freyheit, welche man sich leicht gefallen lassen wird; da es die Lehrart erfodert die Begriffe fest zu stellen: und da dieses in einer Lehre, welche noch nicht auf eine solche Art weitläuftig abgehandelt worden, ohne einige Freyheit im Gebrauche der Wörter nicht angehen will. Ich werde aber diese Abhandlung in zween Abschnitte theilen. In dem ersten werde ich dieselbe ohne einige Absicht auf ihren Endzweck betrachten. In dem andern aber werde ich sie in so weit ansehen, als der Endzweck derselben auf das Vergnügen geht. Denn mit andern Absichten werde ich mich nicht beschäftigen, weil dieses derjenige Hauptendzweck ist, den die Nachahmung durch die Künste suchet.

§. 1. Man pfleget sonst so wohl die Handlung, da man etwas nachahmet, als die Sache, welche einer andern ähnlich gemachet wird, mit dem Namen der Nachahmung zu belegen. Das erste thut man, indem man die Dichtkunst eine Nachahmung der Natur nennet; das andre geschieht, wenn eine Ausarbeitung, darinnen man eines andern Art zu denken auf dem Fusse nachgefolget ist, den Namen der Nachahmung bekömmt. Ich aber sehe mich genöthiget, damit ich keine Zweydeutigkeit verursache, die letztere Bedeutung dieses Wortes und alle andere, die man sonst finden möchte, zu verwerfen, und mich zu erklären, daß ich unter der Nachahmung nichts anders verstehen werde, [48] als eine Handlung, da man die Absicht hat, etwas einer andern Sache ähnliches hervorzubringen. Man wird hiebey durch die Erfahrung finden, daß es keine eigent-

liche Nachahmung gebe, womit nicht die Absicht etwas ähn- [109]
liches hervorzubringen verbunden wäre. Es ist nicht alles nachgeahmet, was einer Sache ähnlich ist. Ein deutliches Exempel ist, daß man niemals mit Grunde sagen kann, daß ein Dichter eine Stelle eines andern nachgeahmet, wenn man versichert ist, daß er zu der Zeit, da er die seinige geschrieben, jene nicht vor Augen gehabt. Weil ich aber auch öfters nöthig haben werde, diejenige Sache zu nennen, die in der Absicht hervorgebracht wird, daß sie einer andern ähnlich seyn soll, und mich hierzu des Namens der Nachahmung nicht bedienen darf: so werde ich dieselbe ein Bild heißen, und dasjenige, dem dieses Bild ähnlich gemachet wird, ein Vorbild nennen.

§. 2. Wir müssen diejenigen Begriffe, die in der Erklärung der Nachahmung am meisten erläutert zu werden verdienen, nothwendig weiter erklären: damit der Begriff der Nachahmung hernach desto fruchtbarer sey, Regeln hervorzubringen, darnach man die Nachahmung einrichten könne. Insonderheit ist es nöthig den Begriff der Aehnlichkeit auf eine solche Art zu erklären, daß man theils deutlich sehen könne, wie das Vergnügen, so aus der Nachahmung kömmt, entspringe, theils desto leichter merke, wie es anzufangen sey, wenn man Dinge nachahmen will. Hierzu scheint mir derjenige Begriff am bequemsten, welchen die Lehrer der Meßkunst angenommen haben, und wir wollen denselben nur so viel erweitern, daß er sich auf andere Dinge, als auf die Größen und die Verhältniß [49] derselben beziehet. Dasjenige nämlich ist einer Sache ähnlich, dessen Theile eben die Verhältniß unter sich haben, welche unter den Theilen des andern ist. Was aber Verhältniß ist, wird man aus der Schule der Weltweisen wissen, wenn nämlich in dem einen eine Beschaffenheit ist, woraus sich eine Beschaffenheit in dem andern erklären läßt, oder wie man sonst dasjenige beschreiben will, was die Lateiner mit einem allgemeinen Worte relatio nennen, darunter sich alle Arten ein Ding in Absehen auf ein anders zu betrachten bringen lassen. Wir

[110] sind bey der Lehre von der Nachahmung nur mit Dingen beschäftiget, die die Einbildungskraft angehen, wir können also sicher Theile derjenigen Sache annehmen, die wir nachahmen. Ja es ist unmöglich Sachen nachzuahmen, ohne daß man sich Theile an denenselben vorstellet. Wenn man auch nach dem Begriffe dererjenigen die von der Metaphysik geschrieben haben, sagen will, dasjenige ist dem andern ähnlich, was mit dem andern einerley Beschaffenheit hat: so muß man ebenfalls die Beschaffenheiten von der Sache selbst in den Gedanken absondern, und folglich Theile dererjenigen Sachen gedenken, von denen die Frage ist, ob sie einander ähnlich sind. Wir werden aber auch zugeben müssen, wenn die Aehnlichkeit auch nur einigen Eindruck machen soll, daß unter den Theilen des einen eben die Verhältniß dazu erfodert werde, die in den Theilen des andern ist. Denn außer dem würden in beyden nicht mehr, genau zu reden, eben die Beschaffenheiten, sondern andere seyn, wenn sie eine andre Verhältniß unter einander haben sollten. Man mag also wählen, welche Erklärung man will, so wird eine [50] Erklärung so viel sagen, als die andre. Diejenige aber, die wir den Lehrern der Meßkunst abborgen, wird den Vorzug haben, daß sie etwas mehr für die Einbildungskraft hat, und daß man durch die Folge sehen wird, wie leicht sich das Vergnügen das aus der Aehnlichkeit entsteht, daraus herleiten lasse. Ich will zur Erläuterung dieser Begriffe ein Exempel aus eben derjenigen Quelle herholen, woraus ich die Erklärungen selbst genommen habe. Ich will annehmen, daß das Vorbild zwey Theile hätte A und B. so würde in dem Theile des Bildes a. eben die Beschaffenheit seyn müssen, die in A ist: und daraus sich etwas in B erklären läßt. Und in dem Theile des Bildes b. müßte eben die Beschaffenheit seyn die in B ist, und sich aus A erklären läßt. Ueber dieses müssen die beyden Beschaffenheiten in a und b sich auf eben die Art auseinander erklären lassen, wie die in A und B. Dieses geht auf eben die Art zu, wie wenn ich zwey Verhältnisse in der Mathematik habe, die gleich sind,
[111] z. E. 3 : 9 = 6 : 18. Hier hat die 3 mit der 6 eine

Beſchaffenheit gemein, nämlich daß ſie beyde die Zahl gegen die ſie gehalten werden 3 mal meſſen: und 9. und 18. haben ebenfalls die Beſchaffenheit mit einander gemein, daß ſie von der Zahl, gegen die man ſie hält, dreymal gemeſſen werden. Und hierzu wird noch dieſes erfodert, daß ſie auf einerley Art gegen einander gehalten werden. Denn ich würde nicht ſagen können $3 : 9 = 6 \times 18$. Dieſes heißt einerley Verhältniß haben, und zeiget zugleich was dazu erfodert wird, nämlich einerley Beſchaffenheiten der übereintreffenden Theile, die ſich auf einerley Art aus einander erklären laſſen. Man wird ſich dieſes ſehr leicht bey der Malerey und Bildhauer-[51]kunſt, auch bey der Muſik vorſtellen können; weil man daſelbſt das Bild außer ſich hat, und die Verhältniſſe der Theile von dem Bilde in die Sinne fallen, die Verhältniſſe der Theile des Vorbildes aber ſich unſrer Einbildungskraft wiederum vorſtellen, wie wir ſie vorher bemerket haben. Bey der Dichtkunſt aber dünkt mich daß dieſes einiger Erläuterung bedarf. Die Nachahmung der Dichtkunſt iſt entweder dramatiſch, das iſt, ſie beſteht in nachgeahmten Reden. In dieſen iſt das Bild ebenfalls außer uns und beſteht in den Worten ſelbſt die wir hören, und unſer Verſtand hält nur ſodann die Gedanken der poetiſchen Rede, und ihre Verbindung gegen die Gedanken in der ordentlichen Rede eines Menſchen von dem Charakter und von der Gemüthsbewegung, die die poetiſche Rede nachahmet. Hieher gehören auch alle Gedichte, wo der Poet ſo gar ſeinen eignen Affect ausdrücket, alſo auch die meiſten Oden. Oder die Nachahmung der Dichtkunſt iſt hiſtoriſch, das iſt, ſie erzählet oder beſchreibet. Sodann iſt das Bild nicht außer uns, ſondern es wird nur von den Worten, die wir hören, in uns erwecket, und wir unterſuchen ſodann die Verhältniß der Theile des Bildes, das dieſe Worte in unſrer Einbildungskraft erregen, gegen die Sache ſelbſt, die beſchrieben oder erzählet wird, oder vielmehr gegen die Vorſtellung, die [112]
wir von jener in unſerm Verſtande haben. Ich werde weiter unten dieſes weitläuftiger erklären. Weil aber hier bloß von der Aehnlichkeit die Rede iſt: ſo glaube ich, es wird genug

seyn, wenn ich ein Gleichniß aus einem Poeten zum Exempel anführe, zu zeigen, daß man die Verhältnisse und ob sie einerley sind, auch bey andern Dingen bemerken könne, als bey solchen, die sich messen lassen.

[52] Wie ein gefärbtes Glas, wodurch die Heitre stralt
Des Auges Urtheil täuscht und sich in allem mahlt:
So thut das Vorurtheil, es zeigt uns alle Sachen
Nicht wie sie an sich sind, nein, wie sie es will machen.
Haller.

Wer sieht nicht hier, daß sich ein gefärbtes Glas zum Auge verhält, wie ein Vorurtheil zum Verstande, denn beyde betrügen und zeigen die Sachen anders als sie sind. Jenes theilt den Stralen seine Farbe mit, und dieses giebt allem, was in unsre Seele bringet, einen solchen Anstrich, der mit diesem Vorurtheile übereinstimmet. Wie sich die Stralen zum Auge verhalten, so verhalten sich die Sachen, die sich in uns vorstellen, zum Verstande: und wie sich die Stralen zum gefärbten Glase verhalten, so verhalten sich diese Sachen zum Vorurtheile, denn sie werden von ihm verfälscht. Wir sehen überall nichts als einerley Verhältniß, und können noch mehr Uebereinstimmung finden; als ich angegeben habe, wenn wir weiter schließen wollen.

§. 3. *Dinge die einander ähnlich seyn sollen, müssen unter ihren Theilen einerley Verhältniß haben. Also müssen die Theile eines Bildes einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben: und ein Bild ist dem Vorbilde unähnlich und folglich fehlerhaft, dessen Theile nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben.*

Diese Aehnlichkeit noch weiter zu erläutern, will ich Exempel von körperlichen so wohl als unkörperlichen Dingen
[113] geben. Es ist gewiß, daß ein solches Bild keinem Menschen recht ähnlich seyn wird, wo die Beine [53] zum Kopfe nicht eben die Verhältniß haben werden, wie bey einem ordentlichen Menschen, sie mögen zu klein oder zu groß seyn; daß ein Arm, welcher von einer Statue abgebrochen gewesen, und

wiederum falſch angeſetzet worden, die ganze Bildſäule einem wahren Menſchen unähnlich machen wird, u. ſ. w. Unterdeſſen iſt es dennoch gewiß, daß auch bey körperlichen Dingen in Gedichten oft darwider verſtoßen wird. Wenn zum Exempel Gryph ſagt:

> Wie, wenn das ſchnelle Blut aus vollen Adern bringet
> Und ſchäumend durch die Luft aus offnen Röhren ſpringet.
> (Beſtändige Mutter v. 51.)

So hat er zwar alles beobachtet, was man dabey zu ſehen pflegt, wenn das Blut aus einer geöffneten Ader ſpringet: offne Adern, das Hervorſpringen des Blutes, die Schnelligkeit deſſelben, die Gewalt deſſelben, daß es hoch geht, und den Schaum deſſelben. Dieſes ſind alles Theile die man dabey in Acht nehmen und in Gedanken von einander abſondern kann. Dennoch hat er den Fehler begangen, daß der Schaum des Blutes mit den übrigen Stücken falſch verbunden iſt, und alſo nicht eben die Verhältniß hat, die man in der Natur zu beobachten pfleget. Denn, wie mich dünkt, wird der Schaum des Blutes nicht in der Luft, ſondern auf dem Boden ſeyn, wo das Blut aufſpritzet. Man ſieht alſo, daß man bloß dadurch Unähnlichkeit verurſachen kann, wenn man die Theile des Ganzen nicht eben ſo verbindet, als es in der Natur geſchieht. Eben ſo geht es bey unkörperlichen Dingen an. Man behalte nur alle Gedanken, die einem Menſchen in einer Gemüthsbewegung beyfallen, und verändre nur [54] die Ordnung und Folge derſelben. Dann ſehe man, ob es eben dieſe Gemüthsbewegung ſeyn wird. Die Gemüthsbewegungen ſind von einer gelaßnen Betrachtung der Dinge bey nahe ſo oft bloß durch die Verbindung, als durch die Gedanken unterſchieden. Die Stärke und Schwäche der Gemüthsbewegungen auch der Unterſchied derſelben ſtammt [114] oft nur aus einer andern Verbindung und Ordnung der Gedanken her. Andromacha z. E. redet in den Trojanerinnen nach Opitzens Ueberſetzung bloß bittweiſe, und in einer demüthigen Erniedrigung, wenn ſie, um ihren Sohn vom Tode zu erretten, ſaget:

Schau ihn doch nur recht an!
Soll er den Schutt der Stadt zu räumen sich getrauen?
Soll dieser Hände Kraft ein Troja wieder bauen?
Hat Troja sonst auf nichts zu hoffen als auf ihn;
So ist ihr Hoffen schlecht.

Hingegen wird sie weit muthiger und trotziger reden, wenn sie die Gedanken umgekehrt ordnet:

Wenn Troja sonst auf nichts als diesen hoffen kann,
So ist ihr Hoffen schlecht. Schau ihn doch nur recht an.
Soll dieser Hände Kraft ein Troja wieder bauen,
Soll er den Schutt der Stadt zu räumen sich getrauen?

Man wird bey den meisten Gemüthsbewegungen finden, daß man, wenn die letzten Gedanken zuerst gesetzt, und die Reden solcher Leute rückwerts gelesen würden, aus einer mittelmäßigen Gemüthsbewegung eine sehr heftige heraus-bringet, welche der Natur gemäß nach eben denselben Stufen sinket und schwächer wird, nach welchen jene gestiegen. Aus diesem allen erscheinet desto deutlicher, daß ich nicht mit Unrecht vor andern diejenige Erklärung der Aehnlichkeit [55] erwählet, worinnen von einerley Verhältniß der Theile geredet wird, damit man nicht etwa, wenn ich nur verlangt hätte, daß zwey ähnliche Dinge einerley Beschaffenheit haben sollten, glauben möchte, daß es nur von dem wesentlichen einer ieden Beschaffenheit und nicht von ihren äußerlichen Verhältnissen zu verstehen sey.

§. 4. Wo sich also zwischen zwey Dingen einerley Verhältniß ihrer Theile befindet, da ist Aehnlichkeit vorhanden. Hieraus folget von sich selbst, daß diese Aehnlichkeit auch vor-
5] handen sey, wenn gleich nicht alle Verhältnisse aller möglichen Theile bey zweyen Dingen einerley sind.

Denn man betrachtet so wohl die Theile der Sache selbst, als die Verhältnisse, die dieselben unter einander haben, nur im Absehen auf eine einzige Beschaffenheit des Ganzen. Ein Körper hat zum Exempel andre Theile in Absehen auf seine äußerliche Figur, denn da werde ich nur auf seine Linien und auf seine Winkel sehen; andre im

Abſehen auf ſeinen eignen innerlichen Bau, andre in Abſehen auf die Materie woraus er beſteht, und andre in Anſehung der Farbe, die einem in die Augen fällt. Da man alſo die Theile und Verhältniſſe derſelben nur im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit betrachtet, ſo iſt kein Wunder, wenn man ſie auch nur im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit nachahmet. Und wenn alles dasjenige dem andern ähnlich iſt, wo ſich einerley Verhältniß der Theile mit einander verbindet, ſo muß alles dasjenige eine Nachahmung ſeyn, wo man nur in einem Stücke und im Abſehen auf eine Beſchaffenheit einerley Verhältniß [56] der Theile wiederum hervorbringt, und ſich um alle andre Verhältniſſe derſelben unbekümmert läßt. Wenn man einen Kopf in Stein hauet; ſo ahmet man weder ſeine harten noch weichen Theile, noch ſeine Farbe nach, ſondern bloß die Figur deſſelben. Eben daher kömmt es, daß auch in der Dichtkunſt Beſchreibungen einer einzigen Sache ganz verſchieden und dennoch auch vollſtändig ſeyn können, weil nämlich ein ieder die Theile derſelben in Abſicht auf eine andre Beſchaffenheit betrachtet. Der Romanenſchreiber betrachtet die Glieder eines ſchönen Frauenzimmers nur in ſo weit ſie eine ſchöne Farbe und eine Größe haben, die ſich zu den übrigen Gliedern wohl ſchicket. Derjenige aber der ernſthafter denket, hält die Geberden derſelben und alles gegen einander, in ſo weit es von ihrer Gemüthsart zeiget, und in ſo weit ihre Seele durch ihre Glieder redet. Es iſt wahr, man könnte vielleicht einwenden, daß eine Nachahmung einer Sache, die nur ihre Abſicht auf eine Beſchaffenheit derſelben richte, nicht eine Nachahmung [116] der Sache ſelbſt, ſondern nur dieſer ihrer Beſchaffenheit ſey. Man würde aber ſodann unter der Aehnlichkeit dasjenige verſtehen, was wir weiter unten als den höchſten Grad der Aehnlichkeit beſchreiben werden. Man würde über dieſes ſich anders ausdrücken, als ordentlicher Weiſe geſchieht, und dadurch Anlaß geben, daß die Regeln anders im gemeinen Leben angenommen würden, als ſie zu verſtehen wären. Und über dieſes würde man auch noch in vielen Dingen große Schwierigkeit haben ſich auszudrücken.

§. 5. Ob aber gleich nicht alle Verhältniſſe aller möglichen Theile, die wir an einer Sache finden kön=[57]nen, in 2 Dingen einerley ſeyn müſſen, wenn ſie einander ähnlich ſeyn ſollen: ſo iſt es doch wiederum eine andre Frage, ob die Gleichheit des Verhältniſſes aller Theile des Vorbildes und Bildes, die ſie im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit haben, zur Aehnlichkeit gehöre. Und hierauf folget aus dem Begriffe der Aehnlichkeit ſelbſt, wenn man ſie genauer betrachtet, dieſes zur Antwort. Da einerley Verhältniß der Theile des Bildes mit den Theilen, die das Vorbild im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit hat, die Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes ausmachet, ſo muß die Unähnlichkeit nothwendig darinnen beſtehen, wenn dieſe Verhältniß nicht einerley iſt. Wenn es alſo Theile in dem Bilde gäbe, die in Abſicht auf diejenige Beſchaffenheit, darauf die Nachahmung gerichtet iſt, nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes hätten; ſo würde es Unähnlichkeit ſeyn. Eine Unähnlichkeit aber in denenjenigen Stücken, worinnen man gleichwohl den Endzweck hätte, eine Sache nachzuahmen, würde wider die Abſicht der Nachahmung ſtreiten. Eine viereckigte Figur, welche zwo Seiten von eben der Verhältniß und einen gleichen Winkel mit der andern hat, iſt der andern deswegen noch nicht ähnlich. Ich kann nicht ſagen, daß ein Maler ein Geſicht gemalet habe, das dem Geſichte einer andern Perſon ähnlich iſt, wenn er
117] nur die Naſe getroffen hat. Wenn aber bloß nicht alle Theile des Vorbildes in dem Bilde ausgedrücket ſind, und nur keine andre Verhältniſſe an deren ſtatt in das Bild gebracht [58] worden; ſo können wir nicht ſagen, daß es eine Unähnlichkeit ſey; wenn nämlich dadurch das Bild nicht in ſeinen Theilen einen andern Zuſammenhang bekömmt, als das Vorbild. Denn widrigenfalls kommen allerdings

andre Verhältniſſe hinein, als in dem Vorbilde geweſen ſind. Sondern der Nachahmende hat etwa nur ein Stück des Vorbildes nachgeahmet. Wir entrüſten uns z. E. niemals über ein Bruſtbild, wenn gleich die übrigen Theile eines Menſchen nicht mit ausgedrücket ſind: und ob es gleich ſcheint, als wenn es von dem Rumpfe getrennet worden, denn wir wiſſen, daß der Bildhauer oder Maler nur dieſes Stück eines Menſchen nachahmen wollen. Wenn aber der Maler an dieſes Bruſtbild unmittelbar die Füße anmalen wollte, und die übrigen Theile des Leibes außen ließe: ſo würden wir die Unähnlichkeit ſo gleich gewahr werden. Oder es ſind nur diejenigen Theile des Vorbildes, aus denen man die Sache genugſam erkennen kann, und daraus ſich die übrigen ſchließen laſſen, in demſelben ausgedrücket und die übrigen weggelaſſen. So dann hat er das Ganze allerdings vollkommen nachgeahmet. Denn diejenigen Theile, welche nicht ausgedrucket ſind, ſtecken ſo dann in denenjenigen, die man vorgeſtellet hat, und die Einbildungskraft deſſen, der das Bild betrachtet, kömmt ſo dann dem Nachahmenden zu Hülfe und ſtellet ſich dennoch das Bild als ganz vor. Dieſes kömmt ſehr wohl mit Herrn Wolfs Erklärung überein, welcher ſagt, daß die Aehnlichkeit eine Uebereinſtimmung dererjenigen Stücke ſey, welche die Kennzeichen zweyer Dinge ausmachen. Es muß uns dieſes vorkommen, wie eine Schilderey, da ein Körper nur auf ſeiner vor=[59]nehmſten Seite vorgeſtellet iſt, und daraus wir die andre, die uns verborgen wird, leicht ſchließen können. Dieſer 5te und vorhergehende 4te Satz wird durch folgendes Exempel ſeinen Nutzen bezeigen und zugleich deutlicher werden. Günther giebt nicht mehr als den einen einzigen Umſtand an, wenn er von Hungarn redet. Er ſagt:

Dort, wo der Zeiten Eigenſinn, [118]
Die Brücke des Trajans zerdrümmert.

Im Abſehen auf ſeinen Endzweck und auf diejenige Beſchaffenheit, wornach er Hungarn vorſtellen will, indem ihm in der Entzückung die alten Römiſchen Helden erſcheinen, hat Hungarn keine Theile, als diejenigen welche Ueberbleibſel des Alterthums ſind. Hier hat es weder Weinberge, noch Pferde,

noch ſonſt etwas, daß es ſich rühmen kann. Dieſe Theile welche Hungarn in der Abſicht zugehören, wenn man es als ein geſegnetes und nutzbares Land betrachtet, haben nichts mit den Helden des Alterthums zu ſchaffen; ſondern er muß es nur als ein Land vorſtellen, wohin die tapfern Römer ſchon vor dieſem ihre Siege ausgebreitet, hier hätte aber doch Hungarn eigentlich mehr Theile als die Brücke des Trajans. Er hätte es von den Armeen die daſelbſt geſtanden hätten, beſchreiben können, und hätte die Feldherren derſelben und ihre Thaten erzählen können. Aber die Brücke Trajans iſt genug zu bezeigen, daß er von einem Lande redet, das die Römer vor Zeiten völlig beſiegt hatten. Denn ſonſten würden ſie nicht die Mühe übernommen haben, einen ſolchen Bau daſelbſt auszuführen. Es zeigt auch zugleich das Alter an, von dem er redet. Indem es ein ſolches Alter iſt, darinnen die bloße Zeit einen ſo feſten Bau zer=[60]drümmern kann. Kurz, Günther weiſet hier alles, was wir in dieſem und dem vorhergehenden §. geſagt haben, nämlich daß eine Beſchreibung ohne alle Verhältniſſe aller Theile nachzuahmen, beſtehen könne, und daß auch im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit einer Sache genug ſey, nur diejenigen Verhältniſſe anzugeben, die die übrigen mit in ſich enthalten.

§. 6. Einerley Verhältniß unter ſeinen Theilen mit den Theilen des Vorbildes haben, iſt etwas, welches nicht für ſich ſelbſt beſtehen kann, und welches ein Subject oder ein Hauptding vorausſetzet, das für ſich beſtehet, und dem dieſes, als etwas zufälliges und als eine Nebenſache anhängt. Wenn ich alſo ein Bild
119] nenne: ſo verſtehe ich nebſt dergleichen Verhältniß ſeiner Theile mit dem Vorbilde noch eine Sache darunter, welche dieſe Theile hat, und in welcher dieſe gleiche Verhältniß ſtatt finden kann. Ein jeder alſo der etwas nachahmen will, muß vor allen Dingen ſich ein ſolches Subject ſuchen, darinnen er etwas nachahmen könne. So ſuchet ſich z. E. der Bildhauer einen

Stein aus, aus dem er ſein Bild hauen kann, der Maler ſucht ſich eine Tafel. Und wie es zuweilen Dinge geben kann, welche in Anſehung anderer als Hauptdinge betrachtet werden, ohne welche dieſelben nicht beſtehen können, und dennoch ſelbſten noch ein Subject nöthig haben, mit welchem ſie verbunden ſeyn müſſen, wenn ſie etwas ſeyn ſollen: ſo giebt es auch ſolche Subjecte des Bildes, welche wiederum Subjecte nöthig haben. Eben wie eine Kraft nach den Lehren der Weltweiſen nicht für ſich beſtehet, ſondern etwas braucht, darinnen [61] ſie iſt: und dennoch in Anſehen der verſchiedenen Veränderungen die ſie leidet, ein Subject derſelben iſt. So geht es auch bey der Muſik und Dichtkunſt mit den harmoniſchen Tönen und mit den abgemeſſenen Wörtern. Ein Ton beſtehet nicht für ſich ſelbſt, und hat eine fließende Materie nöthig, die gewiſſe Figuren anzunehmen und gewiſſe Wellen an das Ohr zu werfen fähig iſt. Dennoch iſt er in Anſehung der verſchiedenen Verhältniſſe der Töne und in Anſehung der verſchiedenen Dinge, die dadurch bezeichnet werden, ein Subject.

§. 7. Wenn ein Subject zur Nachahmung tüchtig ſeyn ſoll, ſo muß in demſelben eben die Beſchaffenheit ſeyn, in deren Abſicht ich das Vorbild nachahmen will: und es muß über dieſes fähig ſeyn, in ſeinen Theilen eben die Verhältniſſe anzunehmen, die die Theile des Vorbildes gegen einander haben. Was alſo nicht eben diejenigen Beſchaffenheiten hat, die in dem Vorbilde ſind, in ſo weit man es nachahmen will, und was nicht eben derſelben Verhältniſſe in Abſehen auf dieſe Beſchaffenheiten fähig iſt, das kann kein Bild des andern werden. Ein recht handgreifliches Exempel davon iſt, daß man einen Ton nicht malen kann, und daß ich etwas, das bloß durch [120] das Geſicht in die Augen fällt, durch keinen Ton nachahmen kann. Man ſollte nicht glauben, daß es Leute gäbe, welche ſich in den Sinn kommen ließen, dieſes möglich zu machen. Unterdeſſen geſchieht es, daß man zuweilen aus allzugroßer

Begierde zur Nachahmung, darwider verstößt. Man findet, daß Leute zuweilen in der Musik die Figur der [62] Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten und den gordischen Knoten durch verwirrte Töne ausdrücken wollen. Selbsten die Höhe und Tiefe, die man in der Musik durch die Höhe und Tiefe der Töne nachgeahmet findet, ist von dieser Art. Denn die Höhe und Tiefe ist eine Beschaffenheit die nicht den Tönen selbst, sondern bloß den Zeichen derselben, die man auf das Papier malet, zusteht, und von den Tönen selbst nur in uneigentlichem Verstande gesagt wird. Es ist ganz etwas anders, daß man in der Aussprache und in der Musik, was widrig und verdrüßlich oder angenehm und lieblich ist, durch eine besondre Art des Tones ausdrücket. Denn ob man gleich nicht alles widrige und angenehme hören kann: so ist doch das widrige und angenehme wirklich eben so wohl und so eigentlich in den Tönen, als in andern Dingen zu finden, daß also die Töne hierinnen mit andern Dingen einerley Beschaffenheit haben. Man kann auch hieher nicht ziehen, daß man süß oder sauer oder herbe oder bitter, wenn man sich dasselbe recht lebhaft vorstellet, mit einer besondern Art des Tones ausspricht. Denn alsdann ahmet die Zunge nicht das süße oder saure oder herbe oder bittere nach; sondern die lebhafte Empfindung, die derjenige, der da redet, davon hat, setzet die Zunge in eine eben solche mechanische Verfassung, wie sie zu der Zeit steht, wenn sie etwas dergleichen schmecket, und sie redet also, wie sie zu einer solchen Zeit zu reden gezwungen wird, und formet also diese Töne, welche nicht den Geschmack selbsten, sondern die Rede desjenigen, der etwa solches schmeckt, nachahmen.

[63] §. 8. Das Subject des Bildes ist in so weit nicht geschickt, die Nachahmung anzunehmen, als die Bestimmung der Verhältnisse
[121] seiner Theile zum Wesen des Subjects gehöret. Oder kurz zu sagen, die Nachahmung kann sich niemals auf wesentliche Stücke des Subjects von einem Bilde erstrecken. Denn die wesent-

lichen Stücke desselben sind unveränderlich und folglich ist das Bild nicht fähig, in denselben eben die Verhältnisse anzunehmen, die die Theile des Vorbildes unter einander haben. Es ist zwar zuweilen möglich, daß das Subject, darinnen man nachahmet, eben die Verhältniß seiner wesentlichen Theile, wie die wesentlichen Theile des Subjects vom Vorbilde hat. Aber dieses ist deswegen keine Nachahmung. Denn in so weit bringt nicht der Nachahmende, sondern die Natur selbst die Aehnlichkeit hervor. Wir haben aber oben gehöret, daß keine Nachahmung ist, wo nicht die Absicht ist, etwas dem andern ähnliches hervorzubringen. Es macht kein Verdienst für den Nachahmenden, wenn er ein güldnes Gefäß wieder in Golde nachahmet. Und eben so wenig ist es, dünkt mich, ein Verdienst, wenn man ein Gespräch, das in ungebundener Rede gehalten wird, in ungebundener Rede nachahmet. Es folget aber auch daraus, daß man niemanden tadeln kann, daß er unrecht nachgeahmet, wenn er etwas nicht weiter nachahmet, als das Wesen seines Subjects zuläßt. Wenn er z. E. die Rede der Menschen in Versen nachahmet, welche doch nicht in Versen natürlicher Weise zu sprechen pflegen. Denn Verse sind das Subject der Nachahmung bey einem Poeten.

[64] §. 9. Da zu einer Aehnlichkeit nicht mehr erfodert wird, als daß die Theile des Bildes und die Verhältniß derselben nur im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit mit den Theilen des Vorbildes und der Verhältniß desselben einerley seyn müssen; da über dieses die wesentlichen Verhältnisse der Theile in dem Subject des Bildes keine Nachahmung leiden: so können in dem Subjecte des Bildes vielerley Beschaffenheiten seyn, in deren Absicht die Theile des Bildes nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben. Und das Bild kann dennoch dabey seine Aehnlichkeit mit dem Vorbilde haben. Denn einerley

122] Verhältniß im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit schließt die Ungleichheit in Absehen auf die übrigen nicht aus. Da der Maler nur die Figuren und Farben der Körper nachahmen will, wie sie sich dem Auge vorstellen, so braucht es nicht, daß die Bilder der Körper nächst diesem auch ihre Dichtigkeit haben, und sich eben so anfühlen lassen, wie die Vorbilder, sondern er braucht nur eine Fläche dazu. Und ein weicher und ein harter Körper thun hier gleichen Widerstand, nämlich denjenigen, den die Tafel thut, darauf sie gemalt sind. Es ist also nicht allzu gegründet, wenn man ein Bild deswegen verdammet, weil es Beschaffenheiten an sich hat, die in dem Vorbilde nicht sind, als ob dieses etwas neues wäre. Ich habe schon bey dem vorigen §. das Exempel von der Comödie in Versen gegeben. Und ich will nur noch dazu setzen, daß derjenige, der aus diesem Grunde die Verse oder die Reime in der Comödie misbilliget, sie nimmermehr in einem andern Gedichte [65] für gut halten kann. Denn derjenige, den man in einem Helden-Gedichte nachahmet, redet eben so wenig natürlicher Weise in Versen, als ein Comödienheld. Und es ist also dort eben so wohl als hier etwas in dem Bilde, das in dem Vorbilde nicht ist. Ich habe es für nöthig erachtet dieses anzuführen, weil der Bestreiter der gereimten Comödie, dessen Meynung und die darüber gewechselten Schriften weder ihn noch mich an der persönlichen Freundschaft gegen einander gehindert haben, seine Gründe wiederholet, und nach diesem, seinen Triumph vollkommen zu machen, in andern Stücken seinen Satz schon für ausgemacht angenommen hat.

§. 10. *Eine Sache hat so viele besondre Arten des Verhältnisses ihrer Theile, als sie Beschaffenheiten an sich hat.* Denn wir haben schon oben bemerkt, daß die Theile einer Sache und die Verhältnisse derselben sich allezeit auf eine gewisse Beschaffenheit beziehen, und daß man in Absicht auf jede Beschaffenheit der Sache allezeit andre Theile und andre Verhältnisse derselben findet, wie wir schon oben auch mit Exempeln er-

123] läutert. *Das Subject des Bildes kann ebenfalls*

viele von dieſen Beſchaffenheiten an ſich haben, in deren Abſehen ſeine Theile dererjenigen Beſtimmungen fähig ſind, die das Vorbild an ſich hat. Weil es ſchon eine Aehnlichkeit mit dem Vorbilde iſt, wenn die Theile zweyer Dinge im Abſehen auf eine Beſchaffenheit einerley Verhältniß miteinander haben: ſo müſſen es ohne Zweifel viele Aehnlichkeiten ſeyn, wenn die Theile dieſer Dinge im Abſehen auf viele Beſchaffenheiten einerley Verhältniß [66] unter ſich bekommen. Ein Bild kann alſo viele Aehnlichkeiten mit ſeinem Vorbilde haben, weil es in einem Subjecte ſeyn kann, deſſen Theile im Abſehen auf viele Beſchaffenheiten zu einerley Verhältniſſe mit den Theilen des Vorbildes fähig ſind. Und es kann entweder mehr oder weniger Aehnlichkeiten haben, weil aus einer Aehnlichkeit, die das Bild hat, die andere nicht nothwendig folget, und es alſo zufällig iſt, ob deren mehr oder weniger zuſammen kommen. Die Vielheit der Aehnlichkeiten machet die Stufe, oder den Grad der Aehnlichkeiten aus. Da es alſo in einem Bilde mehr oder weniger Aehnlichkeiten geben kann: ſo hat die Aehnlichkeit in den Bildern ihre Grade. Ich brauche hiezu kein andres Exempel als die Malerey. Ich kann die Sache bloß im Abſehen auf die Figur entwerfen, die ſie dem Auge vorſtellet; dieſes iſt eine Aehnlichkeit. Ich kann hernach noch Licht und Schatten hinzu thun; dieſes iſt die andere Aehnlichkeit. Endlich kann ich mit dieſen zwo Aehnlichkeiten auch die Aehnlichkeit der Farben verknüpfen. Hier habe ich alſo 3. verſchiedene Stufen der Aehnlichkeit. Noch mehr dergleichen kann man von einander unterſcheiden, wenn ein theatraliſches Stück aufgeführet wird. Indem man nämlich die Sitten der Menſchen nachahmet, ſo kann man dieſes bloß durch die Worte, dadurch ſich dieſelben zu erkennen geben, ins Werk richten; oder man kann hierzu noch den Nachdruck der Ausſprache ſetzen, welches geſchieht, wenn ein Gedicht abgeleſen wird;

oder man kann noch über dieſes die Geberden, die Kleidungen und den Ort, wo etwas geſchieht nachahmen.

24] [67] §. 11. Wo keine Abſicht iſt etwas ähnliches hervorzubringen, da iſt auch keine Nachahmung. Eine Sache iſt alſo nur in ſo weit nachgeahmet, als man die Abſicht gehabt hat, ſie der andern ähnlich zu machen, und die Nachahmung muß bloß nach der Abſicht beurtheilet werden, wenn man wiſſen will, ob wohl nachgeahmet worden. Alſo iſt es auch willkührlich, den Grad ſo wohl, als das Subject der Nachahmung und das Vorbild ſelbſten zu wählen. Man darf deſſentwegen nicht beſorgen, daß dieſes die Leute ſich zu nutze machen, und wo ſie übel nachgeahmet, ihre Abſicht nachzuahmen, verleugnen werden. Denn es giebt Mittel, dieſe Abſichten zu entdecken, und über dieſes kömmt derjenige, der ſich dieſes Vortheils bedienen wollte, deſſentwegen nicht von aller Anklage los: ſondern man kann ihn noch allezeit zur Rede ſetzen, warum er ſich nicht eine vollkommnere Abſicht vorgeſtellet? und anſtatt, daß er erſt ſeine Nachahmung hätte entſchuldigen ſollen, ſo muß er hernach ſeine Abſichten vertheidigen. Man kann die Abſicht eines Nachahmenden deſto leichter beurtheilen, da die Aehnlichkeit ſelbſt nicht der letzte Endzweck der Nachahmung ſeyn kann, ſondern nur als ein Mittel, zu einem andern Endzwecke zu gelangen, hervorgebracht werden muß. Wenn man alſo einmal dieſen fernern Endzweck weis, ſo darf man nur urtheilen, ob der Nachahmende denjenigen Grad, dasjenige Vorbild erwählet hat, welches dieſem Zwecke eine Genüge thut. Und gleich wie dasjenige Mittel vollkommen wohl gewählet iſt, welches weder mehr noch weniger thut, als der Endzweck erfodert, ſo iſt auch diejenige [68] Nachahmung vollkommen, welche ihren Endzweck weder überſchreitet, noch auch zu demſelben unzureichend iſt. Dieſen Endzweck zu errathen das ſollte etwas ſchwerer ſeyn. Aber man bedarf hierzu nichts weiter als die Regeln, die einem die Klugheit an die Hand giebt. Man ſieht auch, daß es möglich iſt, daß dieſe Dinge, nämlich das Subject, das

Vorbild, der Grad der Nachahmung, ob sie gleich willkührlich sind, bey gewissen Gelegenheiten schon vorgegeben sind. Und zwar sind sie entweder alle schon vorgegeben, oder eines, [125] oder etliche. Bey einem Künstler ist nämlich, das vorgegebene Subject der Nachahmung allezeit dasjenige, welches mit seiner Kunst übereinkömmt. Einem Poeten kann nicht zugemuthet werden, daß die Musik das Subject seines Bildes seyn soll, und einem Musikmeister kann man nicht aufbürden, daß er in ungebundnen Tönen, und ohne Harmonie nachahmen soll, oder daß die Helden, die er nachahmet, nur reden und nicht singen sollen.

§. 12. Der höchste Grad der Aehnlichkeit zwischen zweyen Dingen ist, wenn alle Verhältnisse aller Theile in dem einen mit allen Verhältnissen aller Theile in dem andern einerley sind. Der größte Grad der Aehnlichkeit ist also wenn ein Bild mit dem Vorbilde einerley wird. Dieser größte Grad der Aehnlichkeit ist an sich selbst unmöglich, weil zwey Dinge nicht einerley seyn können. Wir brauchen aber dennoch diesen Satz der Folgen wegen. Wir wollen itzo nur so viel hieraus schließen, daß zum höchsten Grade der Aehnlichkeit auch nothwendig gehöre, daß das Subject des Bildes eben so beschaffen sey und [69] eben die Bestimmungen in seinem Wesen habe, als das Subject des Vorbildes. Oben aber ist bewiesen worden, daß die Nachahmung sich auf das Wesen des Subjects nicht erstrecke, weil dasselbe entweder dem Vorbilde gar nicht ähnlich werden könne, oder demselben von Natur schon ähnlich sey. Daraus folget, daß der höchste Grad der Nachahmung von dem höchsten Grade der Aehnlichkeit unterschieden sey. Der höchste Grad der Nachahmung ist nämlich, wenn alle Verhältnisse in den Theilen des Bildes, die der Nachahmung fähig sind, mit dem Vorbilde übereinstimmen. Der höchste Grad der Nachahmung ist z. E. in der Malerey wenn Zeichnung, Schatten und Farbe mit dem Vorbilde übereinstimmen,

denn weiter kann von einem Körper nichts auf eine Fläche getragen werden. Wenn alſo zweyerley Subjecte ſind, die
26] beyde nicht gleich fähig ſind, einerley Anzahl der Aehnlichkeiten durch die Nachahmung anzunehmen: ſo kann in beyden das Vorbild im höchſten Grade nachgeahmet, und dennoch der Grad der Nachahmung nach der Zahl der Aehnlichkeiten in beyden verſchieden ſeyn.

§. 13. Wer ſich vorſetzet etwas nachzuahmen, der will machen, daß die Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes einerley Verhältniß haben. Er muß alſo die Theile des Vorbildes, von einander unterſcheiden können: das iſt, er muß deutliche Begriffe von dem Vorbilde haben. Dieſes zeiget einen ſonderbaren Nutzen der Dichtkunſt, daß ſie der Philoſophie auch darinnen behülflich iſt, da ſie geübt macht, ſich deutliche Begriffe von den [70] Dingen zu bilden und an den Sachen dasjenige zu beobachten, was ſie vor andern kennbar machet. Ein andrer Menſch nennet viele Dinge in der Natur, da er ſich niemals um ihre Theile bekümmert hat. Aber ein Poet kann ſie niemals nachahmen, oder wie man es ordentlich nennet, poetiſch beſchreiben, wenn er nicht die Eigenſchaften derſelben von einander unterſcheidet, und wenn er nicht mehr von einer Sache weis, als daß es eine Blume, ein Thier oder dergleichen iſt. Alles dasjenige, was man einen poetiſchen Schwung oder die poetiſche Schreibart zu nennen pfleget, beruhet darauf, daß man die Sache nicht ſchlecht hin mit den bloſſen Worten, die ſie ſelbſt unmittelbar bezeichnen, ſondern mit ihren Kennzeichen angiebt, wie man leicht aus dem bekannten Exempel, das Boileau von ſich ſelbſt zuweilen anzuführen pflegt, ſehen kann. Es iſt keine Nachahmung oder kein Bild des Alters, wenn ich ſage: Ich bin acht und ſechzig Jahre alt. Aber ſo dann iſt es nachgeahmt, wenn ich ſage, wie er:

Mais aujourd' hui qu' enfin la vieilleſſe venue
Sous mes faux cheveux blonds deja toute chenue
A jetté ſur ma tête avec ſes doigts peſans,
Onze luſtres complets ſurchargés de trois ans.

Der Herr Prof. Gottſcheb legt alſo der Dichtkunſt zu ihrem [127]
Lobe mit Rechte dieſes in den Mund, daß ſie den Menſchen auf die Natur acht haben lehret, und er zeigt, daß er dieſes zugleich ſelbſt verrichtet, wenn ſie den Menſchen anredet:

Schaue, wie ſich Haupt und Glied
Fleiſch und Bein ſo künſtlich fügen,
Wie ſich Flächs und Sähne zieht,
Wie die vollen Muskeln liegen,
[71] Gieb auf deiner Adern Menge
Und des Blutes Kreislauf acht,
Den das Herz mit reger Macht,
Durch ſein ſpritzendes Gedränge,
In die kleinſten Zäſern treibt,
Daß kein Pünktchen ſaftlos bleibt.

Wenn Herr D. Haller ſagen will, hier ſtehet ein hoher Berg von welchem ein Strom herabſtürzt und einen Waſſerfall machet: ſo iſt die poetiſche Beſchreibung, die er davon macht, fähig, einem die deutlichſten Begriffe davon zu geben

Hier zeigt ein ſteiler Berg die mauer gleichen Spitzen,
Ein Waldſtrom eilt dadurch und ſtürzet Fall auf Fall,
Der dickbeſchäumte Fluß bringt durch der Felſen Ritzen
Und ſchießt mit jäher Kraft weit über ihren Wall.
Das dünne Waſſer theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft ſchwebt ein bewegtes Grau.
Ein Regenbogen ſtrahlt durch die zerſtäubten Theile;
Und das entfernte Thal trinkt ein beſtändig Thau.

Inſonderheit lehret auch die Dichtkunſt den Menſchen in den Bildern, die ſie ihm giebt, die Gemüthsbeſchaffenheit der Menſchen deutlich kennen. Des Herrn von Hagedorn Beſchreibungen der Agneſe und Laurette ſind ein deutliches Exempel, daß auch diejenigen poetiſchen Beſchreibungen in der Sittenlehre zu brauchen ſind, die andern bloß gemacht zu ſeyn ſcheinen, einen Affect zu erregen, welcher ohnedem das menſchliche Gemüth oft genug beſtürmt.

§. 14. Wo zwiſchen zweyen Dingen einerley [128]
Verhältniß iſt, da iſt nothwendig Ordnung. Denn die Ordnung iſt eben die Uebereinſtim-
[72]mung in den Verhältniſſen der Dinge. Die Nachahmung bringet alſo nothwendig Ordnung

zuwege, weil sie eine Uebereinstimmung in den Verhältnissen, der Theile des Bildes gegen die Theile des Vorbildes hervorbringet. Und diese Ordnung entsteht auch wenn das Vorbild keine Ordnung in sich selber hat. Man nehme ein Vorbild an, wo nicht die geringste Uebereinstimmung der Theile und ihrer Verbindungen herrschet, und heiße diese Theile A, B, C, D. ahme es in dem Bilde durch die Theile a, b, c, d. nach; so wird A : a = B : b = C : c = D : d seyn, und man wird also eine sattsame Uebereinstimmung des mannigfaltigen oder wie man die Ordnung nur erklären will, wahrnehmen. Auf diesen Schluß läßt sich alle Beobachtung der Aehnlichkeit bringen. So gar hat Aristoteles dasjenige, was ich hier von der Nachahmung sage, schon von den verblümten Redensarten gesagt. Wenn ich das Alter den Abend des Lebens nenne, so läßt sich die Aehnlichkeit die zwischen dem Alter und dem Abende ist, in den Schluß auflösen: das Alter verhält sich zum Leben wie der Abend zu dem Tage. Und damit man sehe, daß alles, was der mathematischen Verhältniß zukömmt, sich auf andre Dinge erweitern läßt, so kann ich auch so schließen: wie sich das Alter zum Abende verhält, so verhält sich das Leben zu dem Tage. Diese Schlüsse machen wir auch bey einer jeden Beschreibung, die uns in den Gedichten vorkömmt, wenn wir darauf Acht haben, ob wir gleich diese Schlüsse so deutlich nicht aus einander setzen. Ich will dieses mit dem Exempel einer poetischen Beschreibung erläutern, in welcher ich so wohl Aehnlichkeiten als Unähnlichkeiten finde, und ich will diese von Herrn D. [73] Hallern nehmen. Wenn ich den Herbst nennen höre, so stellet sich ein Begriff in meiner Einbildungskraft vor, der zwar undeutlich ist, aber worinnen doch die Theile desselben, oder was an ihm sich unterscheiden läßt, enthalten sind.
129] Dieser Begriff wird zum Vorbilde, so bald ich weiter eine Beschreibung des Herbstes höre,

Bald wenn der trübe Herbst die falben Blätter pflücket.

Ich stelle mir das Bild welches mir diese Zeile erwecket von dem Begriffe des Herbstes abgesondert vor, und halte es

gegen denſelben, und ich finde, daß ſich die Eigenſchaft des Wetters im Herbſte und die Eigenſchaft der Blätter, eben ſo in dem Begriffe des Herbſtes gegen den Herbſt ſelbſt, und gegen einander verhält, als die Eindrücke, ſo die Wörter trübe und falb in mir erwecket haben, ſich gegen das Wetter und gegen die Blätter in dem Bilde verhalten. Ich finde ferner daß das Abfallen der Blätter, in dem Vorbilde ſich zu den Blättern nicht eben ſo verhalte, wie der Eindruck, den das Wort pflücken, in dem es von dem Herbſte geſagt wird, ſich zu den Blättern in dem Bilde verhält; indem ich dort ein ſanftes ablöſen, hier aber eine Gewalt bemerke: und dieſes machet, daß ich in der Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes ſtutze. Ich finde ferner, daß die Trübigkeit des Herbſtes gar keine Verhältniß zu dem Abpflücken der Blätter hat. Indem in derſelben nichts iſt, daraus ſich etwas bey dem Abfallen der Blätter erklären ließe. Man ſieht alſo, daß hier eine Uebereinſtimmung der Verhältniſſe mangle, die in dem Bilde angegeben iſt, in dem Vorbilde aber ſich nicht befindet. Wenn ich ferner höre:

[74] Und ſich die kühle Luft in graue Nebel kleidt,

ſo bemerke ich, daß ſich das Kühle zur Luft im Bilde eben ſo verhält, wie die Eigenſchaft der Luft im Vorbilde, und daß es mit dem grauen Nebel gleiche Bewandniß hat. Ich ſtocke aber wieder, wenn ſich die kühle Luft, zu dem grauen Nebel anders in dem Vorbilde verhält, als mir das Bild, das durch das Wort kleiden erregt worden, vorſtellet: denn in dem Bilde geht der Nebel um die Luft herum, in dem Vorbilde aber miſcht er ſich mit derſelben. Wer zweifeln will, ob ein Menſch all dieſe Schlüſſe mache und alle dieſe Verhältniſſe unterſuche, der prüfe ſich nur, ob er nicht zwey Begriffe in ſich hat, wenn er eine Beſchreibung lieſt, und er bemerke hingegen, ob er nicht ganz eine andere Empfindung [130] hat, wenn er höret: Es wird Herbſt. Es iſt auch dieſes nichts neues, indem wir ſo gar bey Unterſuchung der Wahrheit dasjenige, was von einer Sache geſagt wird, eben auf dieſe Art gegen dieſelbe halten. Wir können noch merklicher

abnehmen, daß wir ohnfehlbar solche Schlüsse machen müssen, dafern wir uns untersuchen wollen, wenn wir ein Räthsel hören. Denn ein Räthsel stellet mir erstlich zwar das Bild in den Gedanken vor, aber das Vorbild nicht. Und ich bemühe mich, ein Vorbild unter den Begriffen, die ich mir sonst erlanget habe, zu suchen und halte allezeit alle Theile des Räthsels dagegen, bis ich eins gefunden habe, welches in allen seinen Theilen mit demselben übereinstimmet. Ein Räthsel aber ist nichts anders, als eine Nachahmung einer Sache, die ich den andern errathen lasse. Wo wollten wir endlich bemerken, ob etwas falsch gesagt wäre, welches [75] wir doch augenscheinlich bemerken, wenn wir diese Schlüsse nicht verdeckter Weise in uns machten.

§. 15. Wenn ich Ordnung bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen; wenn ich also die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Vorbilde bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen. Dieses ist dasjenige Vergnügen, welches aus dem Wesen der Nachahmung entsteht. Ich läugne dadurch nicht, daß es nicht auch vielerley andres Vergnügen geben könne, das die Nachahmung erwecket. Ich will aber itzt nur von demjenigen Vergnügen reden, welches sich auf das deutlichste aus der Nachahmung erweisen läßt, und welches allein nothwendig daraus folget, wenn die Nachahmung wahrgenommen wird, und nicht von zufälligen Dingen derselben herkömmt; ja welches so weit geht, daß wir uns nicht einmal auf die Natur des Menschen beruffen dürfen, sondern daß es aus der Natur eines denkenden Wesens überhaupt herfließt. Es ist auch hier nur daran gelegen, daß ich beweisen will, daß aus der Nachahmung ein Vergnügen entstehe. Von diesem Vergnügen und von den Regeln dasselbe zu erreichen zu reden, das verspare ich in den künftigen Abschnitt.

[371] Zweyter Abschnitt. [131]

Von den Eigenschaften und Regeln der Nachahmung, in so weit ihr Endzweck das Vergnügen ist.

Das letzte, was ich im vorhergehenden Abschnitte erwiesen habe, ist dieses, daß die Nachahmung Vergnügen bringe. Ich gestehe, daß es viele gegeben, die sich gewundert haben, warum ich dieses erweisen wollen, und warum ich es noch dazu auf eine so weitläuftige Art gethan, daß ich fast den ganzen ersten Abschnitt mit den Vorbereitungen dieses Beweises erfüllet und durch die umständliche Erklärung, wie dieses Vergnügen entstehe, einigermaßen tiefsinnig und verdrüßlich gemacht habe. Aber ich wundre mich vielmehr, wie es Leute giebt, die sich bemühen, dieses Vergnügen hervorzubringen und dennoch so sorglos sind, zu wissen, wie es entspringt: da ihnen doch diese Wissenschaft den Weg dazu leichter und sichrer machen könnte. Wenn man zeiget, wie eine Wirkung mit ihrer Ursache zusammenhängt: so zeiget man zugleich [372] von sich selbst die Mittel zu dieser Wirkung zu gelangen. Sollte aber iemand verdrüßlich seyn, wenn man ihm die Mittel zeigte, wie er zu seinem Endzwecke gelangen könnte? Nun ist das Vergnügen zwar nicht überhaupt der Endzweck aller Nachahmungen. Es ist aber dennoch das Ziel derjenigen Nachahmung, von der ich besonders handle, und welche der Grund verschiedner Künste ist. Und man kann also den Quellen dieses Vergnügens nicht genugsam nachspüren. Wer mir aber vorwirft, daß ich auf eine Art, welche nicht gar zu sehr vergnüget, von dem Ursprunge dieses Vergnügens gehandelt habe, der muß auch denen, die von der Tonkunst schreiben, vorwerfen, daß ihre Abhandlungen keinen so angenehmen Klang in den Ohren haben, [13
als die Harmonie der Töne, von der sie handeln. Ich fahre also weiter fort in dem Vorhaben, die Regeln und Mittel

zu zeigen, wie man zu diesem Vergnügen gelangen könne. Und vielleicht bin ich in diesem Abschnitte etwas glücklicher, dem Leser auf eine angenehme Art den Weg zu weisen, wie er andre durch die Nachahmung vergnügen soll, da der Eingang dazu, welcher wie der Eingang eines Opertheaters etwas unansehnliches und finstres an sich hat, nunmehr mit dem ersten Abschnitte zurückgeleget zu seyn scheint.

§. 16. Da die Nachahmung eine Ursache des Vergnügens, und das Vergnügen eine Wirkung der Nachahmung ist: so ist kein Zweifel, daß man sich das Vergnügen zum Endzwecke der Nachahmung vorstellen könne. Und ohne Zweifel ist das Vergnügen einer der natürlichsten Endzwecke der Nachahmung, da diese letztere ein vollkommnes Mittel ist, das erste zu erhalten, und da sie es nicht zu=[373]fälliger Weise, sondern ihrem Wesen nach und allezeit nothwendig hervorbringt. Man pflegt sich sonst der Nachahmung noch besonders zu zwoen andern Absichten zu bedienen: nämlich entweder iemanden zu unterrichten, daß er sich nach dem Bilde einen so vollkommnen Begriff von dem Vorbilde machen solle, als es möglich ist; oder einen zu betriegen, daß er das Bild für die wahrhafte Sache, die es nachahmet, annehmen und halten solle. Das erstere ist die Absicht der Geschichte, und das andre der Lügen. Solche verschiedne und von einander entfernte Dinge bringet die Nachahmung hervor, daß man sie brauchen kann, die Wahrheit zu lehren und auch zu unterdrucken. Ein Geschichtschreiber will seinen Leser unterrichten und ihm Begriffe von einer geschehenen Sache geben. Er wählet die Worte, die die allerdeutlichsten Zeichen desjenigen sind, was geschehen ist. Diese Worte erregen in seinem Leser Bilder der Sachen, die sie bezeichnen. Der Geschichtschreiber würde sich mit diesen Bildern der Sache
133] nicht begnügen, sondern seinem Leser die Sache selbst zeigen, wenn es möglich wäre. Der Dichter will den Leser durch Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes vergnügen. Er wählt alles was machen kann, daß die Aehnlichkeit von

seinem Bilde deutlich in die Augen falle; er ist so entfernt, daß er dem Leser die Sache selbst statt des Bildes zeigen wollte, daß er dadurch vielmehr seines Endzwecks verfehlen würde. So können zwey Leute einerley Sache nachahmen, und dennoch kann einem etwas zum Fehler gerechnet werden, welches dem andern zum Lobe gereichet. Der Geschichtschreiber und der Poet kann die pharsalische [374] Schlacht, oder Heinrichs des Großen Thaten nachahmen. Der Unterschied ihres Endzweckes machet nur, daß sie einerley Mittel, jeglicher anders, anwenden. Von dieser Art der Nachahmung, deren Haupt-Endzweck der Unterricht ist, reden diejenigen, welche überhaupt alle Arten zu schreiben für eine Nachahmung rechnen, und jeglichen Schriftsteller für einen gelehrten Maler ansehen. Unterdessen wollen wir diese beyden Nachahmungen von einander unterscheiden, weil ihre Pflichten durch ihren Endzweck verändert werden, und ein Schriftsteller, welcher nachahmet um zu unterrichten, sich diejenigen Regeln nicht schlechterdings anmaßen kann, welche abzielen das Vergnügen der Menschen zu befördern. Was den Betrug anlanget: so haben ihn viele für so vergnügend angesehen, daß es wenig gefehlt, daß sie erst daraus das Vergnügen hergeleitet, woraus die Nachahmung entsteht. Und sie haben nicht so wohl geglaubt, daß alle Malerey oder alle Nachahmung die reizende Entzückung, die sie hervorbringet, durch die Ordnung, die sie empfinden läßt, und durch die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes wirke; als sie sich eingebildet, daß sie durch einen angenehmen Betrug und durch die Verwechselung des Bildes und Vorbildes in den Gedanken des Menschen alles dieses hervorbringe. Es ist nicht zu leugnen, daß dasjenige, was sie Betrug nennen, und vielmehr nach ihrer Meynung zu reden die Entdeckung desselben nennen sollten, zuweilen mit einem Vergnügen verbunden ist; aber mit einem so zufälligen Vergnügen, daß es dem Vergnügen, [1
so aus der Uebereinstimmung der Theile herkömmt, weit nachgeht, und daß es doch [375] nur dadurch geschieht, weil die Entdeckung dieses Betrugs die genaue Uebereinstimmung

der Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes merklich machen hilft. Ein Menſch, ſagt man zum Exempel, ſieht einem theatraliſchen Spiele zu. Die Kunſt der ſpielenden Perſonen entzücket ihn ſo ſehr, daß er die verkleideten Perſonen für wahrhafte Helden, und ihr Leiden für ein wahres Leiden anſiehet. Im Augenblicke darauf beſinnt er ſich auf ſeinen Irrthum, und iſt vergnügt, daß er auf eine ſo angenehme Art betrogen worden. *Meine Gedanken ſind in der That hierbey, daß es, genau zu reden, gar keinen angenehmen Betrug gebe.* Ein Betrug oder ein Irrthum iſt allezeit ein Zeuge der Schwachheit unſers Verſtandes, welcher, er mag verzuckert ſeyn wie er will, uns mehr beſchämen, als beluſtigen kann. Die Entdeckung unſers Betrugs iſt zwar eine Sache, die unſre Begierde zu wiſſen, vergnügen könnte; aber die dennoch nur bey wenigen Leuten den Vorwurf des Irrthums, mit dem ſie ſo genau verbunden iſt, durch das Vergnügen etwas zu lernen überwiegt. Kurz, dieſe Entdeckung des Irrthums, welche man einen angenehmen und entzückenden Betrug genennet hat, wirket ſeinem Weſen nach ein viel zu bitteres Vergnügen, als daß man hieraus das Vergnügen erklären könnte, welches aus der Nachahmung von der wir handeln, entſpringt. Alles was dieſen Betrug bey ſeiner Entdeckung angenehm machen könnte, iſt, daß es ein unwiderſprechliches Zeichen der großen Aehnlichkeit zwiſchen dem Bilde und Vorbilde wäre, und daß wir die Ordnung und Vollkommenheit, die daraus entſpringt, deſto deutlicher wahrnehmen, wenn wir Bild [376] und Vorbild mit einander verwechſelten. Dieſes wäre noch, womit man dieſen angenehmen Betrug auf ſeiner ſchönen Seite zeigen könnte. Aber in der That *finde ich meinem Gefühle nach, bey der allergenaueſten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum iſt,* ſo lange nämlich das Bild bey dieſer genauen Nachahmung noch vergnügt. Ein Kind, welches man in die Comödie bringet, ſieht das Lieschen des Moliere erſcheinen. Da dieſes Schläge bekömmt: ſo weint es mit, und fühlt eine wahre

und nicht eine angenehme Traurigkeit. Man sagt ihm hierauf, daß dieses Lieschen nicht im Ernste weine, und daß es auch nicht im Ernste Schläge bekomme. Dieses ist zwar zureichend die Thränen des Kindes, welches man in die Comödie genommen, zu stillen, aber nicht es zu vergnügen. Ein Mensch sieht in der ferne einen gemalten Kopf für einen in Stein gehauenen an, er geht hinzu und merkt, daß er sich geirrt hat; seine übrige Gesellschaft ist nicht weit davon. Er sagt ihr aber kein Wort von seinem Irrthume, und schämt sich, daß er sich betrogen hat. Hier sehe man die Wirkung eines wahrhaften Betruges, und halte sie gegen die Empfindung desjenigen, was die Kunstrichter einen angenehmen Betrug nennen; ich aber vielmehr für eine bloße Gefahr zu irren halten wollte, welche mit dem Vergnügen verbunden ist, daß man diesen Irrthum vermieden.

§. 17. Was ich itzt gesagt habe, ist deswegen geschehen, damit man nicht allein die Möglichkeit zu diesem Endzwecke der Nachahmung, nämlich zu dem Vergnügen, das aus der Empfindung der Aehnlichkeit un-[377]mittelbar entsteht, zu gelangen einsehen; sondern auch denjenigen Endzweck der Nachahmung, in dessen Ansehen ich sie betrachte, von andern Endzwecken derselben unterscheiden möge. Nunmehro habe ich eine Sache zu beweisen, die sich nicht aus der Natur der Nachahmung schlechterdings herleiten läßt, sondern wo man die Erfahrung zu Hülfe nehmen muß, nämlich daß dieses Vergnügen der wirkliche Endzweck derjenigen Nachahmung sey, die wir in den Künsten antreffen.

Alles Vergnügen gehört zu den Sachen, die man um ihrer selbst willen sucht. Denn da unsre Glückseligkeit in der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügens bestehet; so hat iegliches Vergnügen einen unmittel- [136]
baren Einfluß in dieselbe, und es ist ungereimt, wenn uns etwas vergnüget, noch weiter zu fragen, warum man dieses Vergnügen suchte? Alles Vergnügen also, das aus dem Wesen einer Sache fließt, hat die Vermuthung für sich, daß es der Endzweck derselben

Sache ſey; und es hat vor allen andern Dingen ein Recht als die Abſicht betrachtet zu werden, warum die Sache, die ihrem Weſen nach vergnüget, in der Welt iſt. Dieſe Vermuthung iſt ſo kräftig, daß man jemanden nicht glauben würde, der uns bereden wollte, daß der vornehmſte Endzweck einer ſolchen Sache etwas anders, als das Vergnügen ſey, wenn nicht die deutlichſten Proben vor Augen liegen, daß der Urheber und Schöpfer derſelben etwas anders, als dieſes gewollt habe. Man giebt ſonſt zum Endzwecke der Dichtkunſt zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten. Dieſes geſchieht auch nicht ohn Grund, [378] wie wir weiter unten berühren wollen. Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck ſey: ſo mögen die ſtrengſten Sittenlehrer ſauer ſehen, wie ſie wollen, ich muß geſtehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und daß ein Dichter, der vergnüget und nicht unterrichtet, als ein Dichter, höher zu ſchätzen ſey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnüget. Wir brauchen hierzu keine Gewiſſensfragen anzuſtellen, ob derjenige, der ein Gedicht verfertiget, und derjenige, der es lieſt, beyde etwas ſtärker ſuchen oder begehren, als der erſte zu vergnügen, und die andern vergnügt zu werden. Wir können aus den Handlungen ſelbſt deutlich genug ſehen, daß dieſes nicht allein der eigentliche Wunſch der Dichter ſey; ſondern daß auch von Alters her dieſe Abſicht ohne alle Verſtellung von den Leſern und Zuhörern bekennet worden. Anakreon iſt unter den Poeten von alten Zeiten her größer, als Theognis, und die güldnen Gedichte des Pythagoras machen gegen die giftigen Gedichte des Ovidius eine ſchlechte Figur. Ich habe noch niemanden gehört, der den Cato mit ſeinen Sittenſprüchen für einen
37] beſſern Poeten gehalten hätte, als den Catullus mit ſeinen leichtfertigen Einfällen. Dieſes zeigt, wie weit der Endzweck zu unterrichten in der Dichtkunſt dem Endzwecke zu vergnügen nachgehe. Will man ſagen, daß die Menſchen ſich der beſten Sachen öfters verkehrt gebrauchen, und

den Nebenzweck zum Hauptzwecke machen: so ist dieses zwar wahr; aber niemand, der eine Sache zum unrechten Zwecke misbrauchet, wird deßwegen diesen unrechten Zweck bekennen; sondern er wird [379] seine ungleichen Absichten vielmehr durch den guten Schein eines ganz andern Vorhabens, als ihm in der That in den Gedanken liegt, beschönigen. Man führet wohl z. Exempel Ehrenämter, um sich zu bereichern: aber man sagt doch wenigstens, daß die Hauptabsicht dabey sey die Wohlfahrt des gemeinen Wesens zu befördern. Sollten denn die Dichter allein so wenig Verschlagenheit besitzen, daß sie, wenn der Hauptzweck der Dichtkunst das Unterrichten seyn sollte, dieses nicht öffentlich und einstimmig vor den Leuten sagten? Gesetzt aber daß es Dichter giebt, die den Unterricht ihrer Leser zum Hauptzwecke haben, oder wenigstens um etwas besonders vor dem übrigen Volke der Dichter zu haben, sich diese Absicht vor der Welt zuschreiben: ist deswegen das Unterrichten der Hauptzweck der ganzen Dichtkunst, ich will nicht sagen der Nachahmung, weil es der Endzweck verschiedner Dichter ist? Maler schildern zuweilen Schlachten, und Bildhauer bilden Helden ab, um das Andenken derselben bey der Nachwelt zu erhalten. Deswegen schließt man nicht, daß die Geschichte der Endzweck der Malerey sey, oder daß die Bildhauerkunst erdacht worden, damit man nach einigen Jahren sich eine Vorstellung machen könnte, wie Lysander oder ein andrer griechischer Feldherr, ausgesehen. Der Endzweck des Künstlers und der Kunst sind öfters sehr von einander unterschieden. Der Endzweck der Kunst pfleget eine nothwendige Wirkung derselben zu seyn; der Endzweck des Künstlers aber kann oftmals in einer Sache bestehen, die der Kunst ganz zufällig ist, und von dem Künstler mit derselben verbunden wird.

[380] §. 18. Diese Nachahmung, deren Absicht es ist zu vergnügen, erhält ihren Endzweck dadurch, wenn die Aehnlichkeit und also auch die [138]

Ordnung die sie hervorbringt, wahrgenommen wird. Es ist also hiezu nicht allein nöthig nachzuahmen, sondern so nachzuahmen, daß die Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes wahrgenommen wird, und zwar daß sie von denenjenigen wahrgenommen wird, die wir vergnügen wollen. Eine Ordnung, die wir nicht wahrnehmen, ist für uns keine Ordnung. Daraus folget, daß wir alles anwenden müssen, was denenjenigen, für die wir nachahmen, Bild und Vorbild deutlich vor die Augen stellet, und daß wir unsre Nachahmungen nicht dunkel und undeutlich machen müssen. Diese Regel kann von Bildhauern, Malern, Musikverständigen und Dichtern, von jeglichem auf eine besondre Art, nach Beschaffenheit einer jeden Kunst in acht genommen oder verabsäumet werden. Wenn man Bilder weit über die Augen der Zuschauer setzet, Schildereyen in der Höhe so klein und schwach malt, daß man nur wenig davon sehen kann; oder die Sachen in einer solchen Stellung zeichnet, daß man nicht gnugsam erkennen kann, was sie eigentlich vorstellen sollen, ob sie gleich mit der Natur übereinkommen: so ist es augenscheinlich, daß der Endzweck der Malerey dadurch nicht erhalten wird. Das Schnitzbild welches Phidias sehr groß und grob gehauen, damit es aus der Höhe desto besser in die Augen fallen möchte, zeigt wie weit die Regel der Deutlichkeit andern Regeln der Kunst gebiethen könne. Wenn ich die Natur in der Musik, so wohl als in der [381] Poesie, unter eine allzugroße Menge von Zierrathen und Figuren verstecke, so wird diese Deutlichkeit ebenfalls beleidiget: und ein Dichter besonders findet noch viele andre Wege undeutlich zu werden, und das Vergnügen zu hemmen, welches die Schönheit seiner Bilder sonst in dem Verstande seiner Leser nothwendig erwecken müßte. Denn alles was die Aufmerksamkeit des Lesers ermüdet, oder von der Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes abwendet, oder verursachet, daß dieselben keinen so starken Ein-

39] druck machen, als zu Beobachtung ihrer Schön-

heit gehörte, ſind aus dieſem Grunde verwerfliche Dinge, und mit dem Namen einer Undeutlichkeit zu belegen. Die Deutlichkeit eines Poeten erſtrecket ſich alſo noch viel weiter, als auf eine ſorgſame und leichte Zuſammenfügung der Wörter; obgleich dieſe beſonders ſehr nöthig iſt. Denn ein Gedichte wird niemals geleſen, daß man ſeinen Verſtand üben will, indem man verworrne Wörter in Ordnung bringt; ſondern daß man Begriffe gegen Begriffe halten will: zumal da uns zugleich die Schwierigkeit der Wortfügung öfters in Irrthum bringt, daß wir eine Weile dem unrechten Verſtande der Worte nachhängen, ehe wir uns auf den rechten beſinnen können. Dieſer Irrthum aber iſt allem Vergnügen ſtracks zuwider, indem er uns nicht allein in den Bildern ſtatt der Ordnung Unordnung entdecket; ſondern auch, wenn wir unſers Irrthums gewahr werden, uns ein Misvergnügen machet; welches von der Ueberzeugung, daß wir geirret haben, unzertrennlich iſt. Eben ſo ſehr, und nach meiner Meynung noch mehr, ſind der Deutlichkeit zwey andre Dinge zuwider, die [382] nicht ſo wohl in einer verworrenen Ordnung der Worte, als in einem Mangel oder Misbrauche derſelben beſtehen, und dahero deſto fehlerhafter ſind, weil ſie mehr Einfluß in die Sachen ſelbſt haben. Es ſind dieſes die Zweydeutigkeit und der ungewiſſe Ausdruck. Die erſte verführet den Leſer, daß er oft die wahrhaften Züge des Bildes verfehlet, und ſich ganz andre vorſtellt, und der andre läßt ihn dieſe Züge entweder ganz verlieren, oder lange Zeit vergebens ſuchen. So wie eine verwirrte Ordnung der Worte, insgemein der Fehler rauher Poeten iſt, welche aus einer gezwungenen Sorgfalt nur die Gedanken und Bilder zu ſuchen, ſich um die Wörter wenig zu bekümmern ſcheinen: ſo finden ſich dieſe letztern beyden Fehler mehr bey fließenden Poeten; und diejenigen von denen man ſagt, daß ſie am leichteſten ſchreiben, kommen mir zuweilen undeutlicher als die ſchwerſten vor. Denn eine Schreibart, welche mit aller Gewalt fließend ſeyn ſoll, findet zuweilen die Worte eher, als die Gedanken; ſo daß der Leſer dieſe dem Dichter ſelbſt leihen muß: oder ſie nehmen Worte [14]

die einen beſſern Klang haben, lieber als diejenigen, die die Sache beſſer ausdrücken. Hierdurch ſcheinet mir beſonders Günther in der That viel öfters undeutlich, als andre Dichter, die man ihrer rauhen Schreibart wegen, der Undeutlichkeit beſchuldiget. Die Stelle aus der Ode auf den Eugen:

Und gleichwohl will das Deutſche Blut
Den alten Kirchhof feiger Wut
An neuen Lorbeern fruchtbar machen;
Und gleichwohl hört der dicke Fluß
Des Sieges feurigen Entſchluß
Aus Mörſern und Carthaunen krachen.

[383] iſt ſchon von jemanden vor mir bemerket worden, und es ſcheint, als ob in zweydeutigen und ungewiſſen Ausdrücken die Schönheit dieſer Zeilen beſtehen ſollte. Ich will auch den Flemming nicht allemal von dieſen Fehlern losſprechen, beſonders in ſeinen heroiſchen Gedichten. Unſern Herren Nachbarn den Franzoſen würden dieſe Fehler unerträglich ſeyn, da ſie durch den Fleiß, den ſie auf ihre Sprache gewendet, es ſo weit gebracht haben, daß man nichts bey ihnen auf eine ſo unbeſtimmte Art reden darf*. Unterdeſſen iſt dieſes noch nicht alle Undeutlichkeit, die man zu vermeiden hat. Wenn man diejenigen Wörter, welche die Einbildungskraft rühren ſollen, unter einer Menge andrer unnützen Wörter verſteckt, wenn man zur Unzeit zu weitläuftig oder zu kurz iſt, wenn man ſeine Bilder überhäuft, und dem Leſer nicht Zeit läßt, jeglichen Zug beſonders zu betrachten: ſo ſind dieſes alles Fehler wider die Deutlichkeit eines Dichters. Die größte Undeutlichkeit aber iſt die Mattigkeit in einem Gedichte. Denn die Mattigkeit iſt nichts anders, als ein Mangel derjenigen Dinge, welche die Bilder in der Einbildungskraft lebhaft machen. Wenn aber die Bilder nicht lebhaft ſind, wie können ſie deutlich ſeyn? Wie kann eine Malerey deutlich ſeyn, wo die Züge der-

* Man könnte gleichwol aus des la Motte und Rouſſeau Oden, hier unzählige Beweiſe des Widerſpiels anführen: ſo wohl als Fenelon ſie in ſeinen Gedanken über die Tragödie dem Corneille und Racine Schuld gegeben hat.

ſelben verlöſcht und ſchwach, und wo die Farben verſchoſſen ſind? Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alles angeben wollte, was in jeglicher Kunſt die Deutlichkeit hindert oder [384] befördert. Da aber iegliche ihre eigne Mittel dazu hat: ſo gehören dieſe Regeln mehr für diejenigen, ſo die Wege und Handgriffe jeder Kunſt ins beſondre weiſen. [141]

§. 19. Wenn wir die Mittel, das Vergnügen recht lebhaft zu machen, und die Ordnung, die in der Nachahmung liegt, in ihrer ganzen Stärke wahrnehmen zu laſſen, recht aus dem Grunde kennen wollen: ſo gehört auch dieſes dazu, daß wir wiſſen, für wen wir nachahmen, damit wir uns die Beſchaffenheit derjenigen, die wir vergnügen wollen, zu Nutze machen und ſie gleichſam auf ihrer empfindlichſten Seite rühren können. Die Sachen, die man nachahmen kann, ſind ſo vielfältig, und nicht alle für alle Leute: und die Begriffe der Menſchen ſind öfters einander ſo entgegen geſetzt, daß man nicht genau beſtimmen kann, für wen man eigentlich nachahmen ſoll, und daß man den einen Theil zu vergnügen, öfters den andern aus der Acht laſſen muß. Das Vorbild ſelbſt wird einem Künſtler zuweilen vorſchreiben, wen das Bild zu vergnügen geſchickt iſt. Ein Conterfey einer Privatperſon iſt nicht für alle Menſchen, ſondern für diejenigen eigentlich gemacht, die ihn kennen. Zuweilen beſtimmt die beſondre Abſicht eines Künſtlers die Perſon, die er vergnügen will, ohne ſich von der Kunſt darinnen vorſchreiben zu laſſen. Denn wofern er nur die Hauptabſicht derſelben erfüllet: ſo iſt der Kunſt nicht daran gelegen, an wen ſie angewandt wird. So daß überhaupt die Regel der Nachahmung nicht näher als ſo beſtimmt werden kann: Suche ſo viel Vergnügen zu erwecken, als dein Vorbild und die Art der [385] Nachahmung, und diejenigen, für die du nachahmeſt, zulaſſen. Wenn aber derjenige, der etwas nachahmen will, noch ohne alle gewiſſe Abſichten wegen der Perſonen, für die er nachahmen wollte, wäre; ſo wird folgends beſtimmen können, wen er zu vergnügen ſuchen ſoll.

Es läßt ſich leichtlich abnehmen, daß, wenn
42] einmal das Vergnügen andrer unſer Endzweck iſt, und wir gegen alle Menſchen eine gleiche Liebe haben, wir gern ſo viel Leute, als möglich iſt, vergnügen werden. Ob wir gleich zuweilen Dichter leſen, die ſich nur wenige Liebhaber wünſchen, ſo geſchieht dieſes nicht, als ob ſie in der That lieber wenige als viele vergnügen wollten: ſondern ſie haben es nur gethan, wenn der größte Haufe ſo thöricht geweſen, daß es unmöglich geweſen zugleich kluge und viele Leute zu ergetzen. Nun iſt es wahr, daß die Beluſtigung eines Klugen und Kenners weit höher zu ſchätzen iſt, als das Vergnügen eines Thoren. Aber man ſetze zu dieſen Klugen noch eine Anzahl andre Leute von wenigerm Verſtande: ſo werden wir noch weit zufriedner ſeyn, wenn wir nicht allein Verſtändige, ſondern auch die Unvernünftigſten an unſern Arbeiten ein Vergnügen zu finden gezwungen haben. Dieſes iſt allerdings ein deutliches Kennzeichen, daß das Vergnügen, welches in viele wirket, vollkommner ſey als dasjenige, welches nur wenige ergetzet. Es widerſpricht ſich auch nicht, zugleich für die Meiſten und für Kluge zu arbeiten; denn wenn auch die Meiſten in der Welt Thoren ſind: ſo ſind doch ſchwerlich eine ſo große Anzahl Thoren einerley Meynung, als es kluge Leute giebt, die einer Meynung folgen. Derjenige, der für eine [386] gewiſſe Art Thoren arbeitete, würde die andern Thoren alle wider ſich haben; weil es der thörichten Meynungen vielerley giebt. Hingegen wenn er für Kluge arbeitet: ſo wird er alle Klugen auf ſeiner Seite haben. Auch iſt derjenige, der ſo arbeitet, daß er einem jeglichen Verſtande, der in dieſen Sachen keine Vorurtheile hat, gefallen muß, ſicher, daß er doch von der Nachwelt geliebet werden wird. Horaz, welcher ſagte, daß ihm wenige Leſer genug wären, hat mit ſeinen Gedichten doch ſchon viel mehrere vergnüget, als die Dichter ſeiner Zeiten, die auf den Beyfall des ganzen Volks trotzten. Man muß noch hierbey unterſcheiden, daß die Dichter, welche ſich nur wenige
43] Leſer gewünſchet, von dem Beyfalle der Kenner, und nicht

von dem Vergnügen, das ſie bey klugen Leuten erwecken, geredet haben. Dieſer Beyfall iſt ſehr davon unterſchieden, er iſt aber deſſentwegen nur von wenigen Kennern zu verlangen, weil es nur wenige Kenner giebt; und weil der Beyfall dieſer wenigen Kenner uns Bürge dafür iſt, daß es an uns nicht liegt, wenn wir nicht eine unzählige Menge Menſchen vergnügen. Wie unterſchieden es iſt, den Beyfall vieler Menſchen, oder das Vergnügen vieler Menſchen zu wünſchen, ſehen wir daraus: ein ieglicher Dichter wird ſich eine große Ehre daraus machen, das ſchöne Geſchlecht zu vergnügen. Aber auf ihren Beyfall überhaupt, und nicht von etlichen einzelnen Perſonen darunter zu reden, wird er nicht viel Staat machen; weil viele unter ihnen nicht wiſſen können, was ein wahres und beſtändiges Vergnügen zu wirken vermag. Aus allem dieſem erhellet deutlich, daß derjenige, der etwas nachahmet, wenn er nicht ſeine beſondre Abſichten hat, das Vergnügen ſo vieler [387] Menſchen als möglich iſt, ſuchen ſoll. Weil es aber unmöglich iſt, alle zu vergnügen, indem viele darunter von Vorurtheilen eingenommen ſind: ſo wird der ſicherſte Weg ſeyn, die meiſten zu vergnügen, wenn er die Klugen zu ergetzen ſuchet; und das Vergnügen, das er dadurch erlanget, wird noch ſchätzbarer werden, weil es ein Kluger eher, als ein Thor verdienet. Ein Kluger aber, im Abſehen auf eine Kunſt, iſt jeglicher der von keinen Vorurtheilen, was dieſe Kunſt betrifft, eingenommen iſt, und eine genugſame Zärtlichkeit des Gefühls hat, daß die Werke dieſer Kunſt einen Eindruck in ihn machen. Der ungelehrte Kluge gilt hier, ſo viel als der Gelehrte; derjenige, der die Kunſt verſteht, iſt ſo wohl werth vergnügt zu werden, als der ſie nicht verſteht: und es giebt hier keinen andern Unterſcheid der Menſchen zu beobachten, als den die Lebhaftigkeit einer nicht verderbten Einbildungskraft macht. Es folgt alſo, daß in der Nachahmung das Bild und Vorbild, wenn der Nachahmer keine ſchon beſtimmte Abſichten dabey hat,

beſchaffen ſeyn ſollen, daß es einen allgemeinen
44] Eindruck auf alle Menſchen machen könne, ohne gewiſſe Begriffe einer beſondern Art von Leuten voraus zu ſetzen, und daß es weder für die Leute von geübtem Verſtande zu ſchlecht, noch für diejenigen, die wenige Uebung des Verſtandes gehabt, zu hoch ſey; ſondern für beyde auf einmal dienen könne.

§. 20. Eine Ordnung, die man nicht wahrnimmt, kann nicht vergnügen. Man wird aber die Ordnung und Aehnlichkeit zwiſchen [388] dem Bilde und Vorbilde nicht wahrnehmen, wenn derjenige, den das Bild vergnügen ſoll, von dem Bilde oder Vorbilde eine andre Vorſtellung in ſeiner Einbildungskraft hat, als derjenige, der nachahmet. Alſo wird das geſuchte Vergnügen ſodann bey demſelben nicht erfolgen. Dieſes ſehen wir deutlich an dem Exempel der alten griechiſchen Gedichte. Diejenigen, welche nicht Bekanntſchaft genug mit den Alterthümern gemacht haben, können gar keinen Gefallen dran haben. Denn ſie haben entweder eine andre Vorſtellung von den Helden und von den Sitten der alten Zeiten, als die griechiſchen Dichter gehabt haben: oder ſie bekommen die Abſchilderung derſelben nicht in ihrer rechten Stärke, ſondern nur in Ueberſetzungen zu ſehen, welche die Züge derſelben matt machen oder verſtellen. Wir haben uns in unſern Zeiten einen neuen Achill, einen neuen Hippolyt, kurz ganz neue Helden gemacht, welche vieles von dem Weſen der großen unſrer Zeit haben, und nur in alte Namen gekleidet ſind. Wer es verlangt, daß die Gedichte der Alten dieſen unſern Begriffen gleich ſeyn ſollen, der verlanget, daß das Bild eher ſeyn ſoll, als das Vorbild; indem jenes ſchon vor etlichen tauſend Jahren fertig geweſen, dieſes aber erſt in unſern Jahrhunderten entſtanden iſt. Hieraus entſteht dieſe Folgerung. Derjenige, welcher nachahmet, muß ſich nach den Vorſtellungen derer richten, die das Bild vergnügen ſoll. Das iſt, wenn ſie eine andre Vorſtellung von dem

Vorbilde haben, als es in der That beſchaffen iſt; muß er nicht mehr die Sache ſelbſt, die er nachahmet, ſondern die Begriffe derer, denen zu ge=[389]fallen er ſein Bild verfertiget, zu ſeinem Vorbilde nehmen, und ſein Bild muß der Sache unähnlich werden, damit es deſto eher mit den [16] Begriffen derſelben überein komme. Man möchte den Einwurf machen, daß dieſes ein falſches Vergnügen wäre, weil es auf keiner wahren, ſondern auf einer ſcheinbaren Aehnlichkeit beruhet. Aber dieſer Einwurf iſt leicht aus dieſem zu heben. Weil die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes in der Einbildungskraft geſchieht, ſo iſt nicht die Sache ſelbſt, ſondern der Begriff und die Vorſtellung von der Sache das Vorbild. Denn da das Bild öfters nur eine Vorſtellung iſt: ſo hieße dieſes zwey ganz unähnliche Dinge mit einander vergleichen, wenn ich eine Vorſtellung und eine wirkliche Sache gegen einander halten ſollte. Wenn alſo das Bild nur mit der Vorſtellung des Vorbildes in dem Verſtande derer, denen zu gefallen man nachahmet, übereinſtimmet: ſo kann es niemals ein ſcheinbares Vergnügen hervorbringen. Denn geſetzt, daß derjenige, der ein ſolches Vergnügen empfunden hat, hernach ſeine Begriffe von dem Vorbilde ändert: ſo iſt ihm doch noch allezeit bewußt, daß der Nachahmende damals ſeinem Vorurtheile nachgegeben hat, und daß jener richtig nachgeahmet, er aber ſelbſt nur vorher unrichtig gedacht hat. Ob wir gleich itzt ganz andre Vorſtellungen von dem Weltgebäude haben, als zu Zeiten des Virgils und des Ovidius waren: ſo vergnügen wir uns doch noch immer an ihren Beſchreibungen. Wir ergetzen uns noch immer an ihren Gemählden, von einer Allmacht ſolcher Götter, die wir nicht mehr glauben; weil wir wiſſen, daß ſie die Begriffe ihrer Zeiten vollkommen wohl nachahmen: aber [390] wenn ein Poet neuerer Zeiten eben dieſe Bilder brauchen wollte, ſo würde er die Regel eben ſo ſchlecht beobachten, als jene ſie wohl in acht genommen haben; es wäre denn, daß die Sachen, die er erzählte, aus einer ſolchen Zeit hergeholet würden, daß wir unvermerkt, indem wir an die Zeiten des Alterthums gedächten, auch zugleich die Begriffe

deſſelben annähmen und glaubten, daß wir mit einem Scribenten derſelben Zeiten zu thun hätten. Wenn alſo derjenige, der da nachahmet, ſich nach den Begriffen ſeiner
46] Richter, oder Leſer, oder Zuſchauer, oder wie wir die Perſonen nennen, für die er ſeine Bilder ausarbeitet, bequemen ſoll: ſo werden dadurch viel ungerechte und übereilte Urtheile wegfallen, dadurch der Nachahmende zuweilen der Unnatürlichkeit beſchuldiget wird. Wer hat z. E. jemals einen großen Herrn beſtändig auf die Art reden hören, wie ein König oder Held in dem Trauerſpiele ſpricht. Wollte man deswegen ſagen, daß Racine unnatürlich wäre, wenn er keine Periode ſagt, darinnen nicht ein ſchöner Gedanken ſtecket; und wenn aus einer jeden guten Tragödie eine Menge überflüßiger Wörter und Reden verbannet wird, die dennoch im gemeinen Leben niemals unterlaſſen ſich einzuſchleichen, auch wenn große Herren ſprechen; wenn auch kein unedles Wort darinnen vorkommen darf, ob man auch gleich aus der Hiſtorie beweiſen könnte, daß ein ſolcher Herr es wirklich geſprochen hätte? Das Trauerſpiel ahmet die Begriffe nach, welche der größte Theil der Leute, auch derer, die geübten Verſtandes ſind, von großen Herren, beſonders aber von verſtorbenen Helden hat. Der Tod und die Vergeſſenheit haben ihnen meiſtentheils dasjenige abgenommen, was ſie von [391] andern Leuten ähnliches hatten, und es iſt nichts von ihnen übrig geblieben, als lauter ſolche Züge, daran wir erkennen, daß ſie über andre Menſchen erhaben waren. Alſo machet ſich jeglicher von Jugend auf größere Begriffe von ihrer Art zu denken und zu reden, als die Sache ſelbſt erfoderte. So gar die noch lebenden Helden laſſen ſich nicht ſo weit in den Umgang der Menſchen ein, daß man ſie ſehr von einer andern Seite kennen ſollte, als in ſo weit ſie von wichtigen Dingen und edel ſprechen. Das Trauerſpiel ahmet alſo dieſe Begriffe nach, und kann folglich nichts anders, als einen Zuſammenhang edler Gedanken und Verrichtungen hervor bringen: und es iſt darinnen zu loben, weil es auf ſolche Art nicht allein unſern Begriffen genug thut; ſondern auch die Ehrerbiethigkeit, die wir den Königen ſchuldig ſind,

unterhält. Hiermit dünkt mich also, daß ich eine Sache bewiesen und erläutert habe, welche dem ersten Ansehen nach, [14] ganz falsch scheinen sollte; nämlich, daß man zuweilen der Sache, die man nachahmet, unähnlich werden muß, um wohl nachzuahmen.

§. 21. Dinge, die an sich selbst einander nicht ähnlich sind, können sich einander ähnlich vorstellen, wenn man nämlich von dem einen oder dem andern eine andre Vorstellung hat, als es in der That beschaffen ist. In dem vorhergehenden §. haben wir diesen Fall in so weit berühret, als man von dem Vorbilde eine Vorstellung hat, die der Sache nicht ganz gleich ist. Es geht aber dieses ebenfalls an, wenn das Bild nicht nur der Sache, sondern auch dem Begriffe, den man von der Sache zu haben pflegt, ganz ungleich ist. Denn [392] ein solches Bild kann dennoch gut seyn, wenn es nur unter gewissen Umständen einen Eindruck in unsre Einbildungskraft macht, der dem Vorbilde gleich kömmt.

Die erste Art davon, sind die optischen Blendwerke, und alles dasjenige, was ein künstlicher Betrug der Sinnen genennet werden kann. Kurz, es sind Dinge, die nicht ihrem Wesen nach, sondern zufälliger Weise, das ist, wenn sie in einer gewissen Lage, und von einer gewissen Stelle, oder in einer gewissen Entfernung betrachtet werden, in unsrer Einbildungskraft eine Vorstellung machen, die der Vorstellung eines gewissen Vorbildes ähnlich ist. Eine Tafel, worauf man an schmalen schieferhöheten Flächen lauter unkenntliche Puncte angemalet sieht, die dennoch von einer gewissen Seite, und aus einer bestimmten Stelle betrachtet, zu einer vollkommnen Schilderey werden, oder wie man es zu nennen pflegt, eine tabula strigata, ist eine gute und richtige Nachahmung; ob sie gleich der Sache, die sie nachahmen soll, wenn sie ihrer eigentlichen Beschaffenheit nach betrachtet wird, im geringsten nicht ähnlich sieht. Eben hieher gehört ein theatralischer Stich, wenn der Degen durch die Brust zu fahren

ſcheint, und doch nur zwiſchen den Armen hindurch gehet. Doch dieſe Arten der Nachahmung laſſen ſich nur in denjenigen Dingen anbringen, wo das Bild wirklich außer uns
148] iſt, und uns durch die Sinne vorgeſtellet wird. Hingegen fallen ſie ganz hinweg, wenn das Bild unmittelbar in der Einbildungskraft entſteht; wie bey der epiſchen Dichtkunſt, und alſo das Bild und die Vorſtellung von dem Bilde, die wir in unſern Gedanken haben, eins und eben daſſelbe ſind.

[393] Hingegen kann ſo wohl bey dieſen letztern, als bey allen andern Bildern ſich eine andre unſtrafbare Unähnlichkeit des Bildes und Vorbildes eräugnen, nämlich eine ſolche Unähnlichkeit, welche nicht allzumerklich iſt, und nicht anders als durch die allergenaueſte Aufmerkſamkeit entdeckt wird. Es iſt oft weder möglich noch gut, eine vollkommene Aehnlichkeit zwiſchen den Sachen zu treffen. Aber das Vergnügen Aehnlichkeiten zu entdecken, verhöhlet demjenigen, der ſie betrachtet, vielerley Unähnlichkeiten, wenn ſie wohl verdecket ſind: und zwey Dinge ſtellen ſich einander ganz ähnlich vor, wenn gleich viele Dinge daran nicht mit einander übereinkommen. Denn in Vorſtellungen, die den Verſtand des Menſchen gleichſam überhäufen, kann nicht alles in die Augen fallen. Man ſieht aber wohl, daß dieſe Unähnlichkeit, weil ſie ſich auf die Unachtſamkeit andrer Leute gründet, nicht weiter erlaubt ſeyn kann, als in ſo weit ſie auch bey den alleraufmerkſamſten Leuten zu vermuthen iſt. Sie iſt auch noch allemal eine Abweichung von der Regel, und alſo nicht eher erlaubt, bis eine andre Regel ſie gebiethet: damit diejenigen, welche dieſes Bild genauer unterſuchen möchten, nicht eine ſolche Unähnlichkeit wahrnehmen, ohne ſogleich eine Urſache dazu zu finden, welche ſie rechtfertigen kann. Daß dieſe unmerkliche Unähnlichkeit uns nicht hindre, Sachen für ähnlich zu befinden, auch wenn ſie es nicht ſind, können wir daraus erkennen. Eine Schilderey wird immer noch ähnlich befunden, wenn ſie auch nicht aus ihrem rechten Augenpuncte betrachtet wird. Ein Theater wird nur auf einen Augenpunkt gebauet, und muß dennoch ſo vielen hundert Menſchen auf einmal in die Augen fallen;

und wer findet in der Poesie zwo Schil=[394]dereyen von einem Menschen, die nicht einander in etwas unähnlich [149] sind, und dennoch beyde dem Charaktere der Personen, die sie vorstellen, ähnlich vorkommen. Die Elektra des Sophokles, des Euripides und des Aeschylus, und unter den neuern des Crebillon seine, sind ganz verschiedene Abbildungen. Dennoch kann man von keinem sagen, daß er den Charakter nicht beobachtet. Der Achilles des Racine, ist ein andrer, als der Achilles des Euripides; vieler andern Exempel zu geschweigen, die sich in der Anwendung der Regel, und wenn man sehen will, wenn es erlaubt sey, ein besondres Bild seinem Vorbilde unähnlich zu machen, am besten zeigen müssen.

[415] §. 22. Bey dem Vergnügen, das aus der Nachahmung entstehen soll, wird nothwendig vorausgesetzt, daß das Bild und Vorbild in der Einbildungskraft derer jenigen, bey denen die Nachahmung einen Eindruck machen soll, gegen einander gehalten werden: folglich werden in dieser Einbildungskraft zwo Vorstellungen erfordert, nämlich eine von dem Vorbilde und die andre von dem Bilde; und die ganze Wirkung der Nachahmung fällt hinweg, so bald eine von diesen beyden Vorstellungen mangelt. Dieser Mangel kann sich finden,

1) Wenn sich das Bild dem Vorbilde in allem so gleich vorstellet, daß der Verstand das wirkliche von dem nachgeahmten nicht [416] mehr unterscheidet, sondern beyde für eins hält. Ich habe davon in dem Schreiben zur Vertheidigung der gereimten Comödie weitläuftiger gehandelt. Den Einwurf habe ich nur noch wenigstens, nach einiger verständigen Freunde Meynung zu heben: ob eine solche Gleichheit des Bildes und Vorbildes möglich sey? Der philosophische Satz, daß zwo Sachen einander nicht vollkommen gleich seyn können, hat hieher keinen Einfluß. Denn sie können sich doch wenigstens einander vollkommen gleich vorstellen. Der Verstand giebt

in Gegeneinanderhaltung der Dinge nicht auf kleine und unmerkliche Unterſchiede Achtung, die nicht anders, als durch eine größre Aufmerkſamkeit entdecket werden. Ueber dieſes ſind die Vorſtellungen von dem Vorbilde meiſtentheils in verſchiednen Dingen unbeſtimmet; weil ſie größtentheils in allgemeinen Begriffen beſtehen: und ſo bald der Verſtand
50] alſo etwas gewahr wird, das ihm unter dieſen allgemeinen Begriff vollkommen zu gehören ſcheint; ſo nimmt er es nicht mehr für ein Bild an, ſondern für eine wirkliche ſolche Sache, davon er den Begriff in ſeinen Gedanken hat. Er unterläßt alſo die Aehnlichkeiten der nachgeahmten Sache mit einer wirklichen zu unterſuchen: weil es kein Vergnügen giebt, zu entdecken, daß eine Sache ſich ſelber ähnlich ſey; eben ſo wenig, als es einem ein ſolches Vergnügen erwecken kann, das die Nachahmung giebt, wenn ich ſehe, daß ein Ey dem andern ähnlich iſt, oder daß ein Baum die wirklichen Eigenſchaften eines Baums hat. Wir haben ein Exempel von einer ſo natürlichen Nachahmung in den Geſichtern, da man [417] den Unterſcheid des wirklichen und nachgeahmten zu großem Verdruſſe der Zuſchauer nicht mehr von einander unterſcheiden können. Ein Mimus ſollte die Perſon eines raſenden vorſtellen, und anſtatt in den geſetzten Schranken einer nachgeahmten Raſerey zu bleiben, und mit Verſtande zu raſen, gab er alle Kennzeichen eines wirklich unſinnigen Menſchen von ſich. Er befriedigte ſich nicht allein damit, auf dem Theater über die Maaße zu wüten; ſondern er lief auch unter die Zuſchauer, und übte daſelbſt verſchiedne Ausſchweifungen aus, daß man dabey auf die Gedanken gerieth, er wäre wirklich raſend worden. Und niemand von allen Zuſchauern wußte ihm dieſen Betrug Dank.

2) Der zweyte Fall, wo der Endzweck der Nachahmung durch den Mangel eines nothwendigen Begriffes in der Einbildungskraft unſrer Zuhörer, oder Zuſchauer, oder Leſer verlohren gehen kann, iſt, *wenn dieſelben keinen Begriff von dem Vorbilde haben*. Ein Conterfey verliert ſeine größte Schönheit bey allen denenjenigen, die die Perſon ſelbſt nicht kennen, und bleibt nicht weiter

ſchön, als in ſoweit es einem Menſchen überhaupt ähnlich iſt. Ein Dichter muß alſo die Begriffe ſeiner Leſer kennen, wenn er nicht vergebens und gleichſam für eine andre Nation nachahmen will: und die Exempel und Gleichniſſe, die man vor einigen Zeiten aus den Reiſebeſchreibungen von indianiſchen Gewächſen und Thieren, und von allem was nur fremde Namen hatte, hernahm, ſind alſo Dinge, die ſich zur [418] [151] Nachahmung ſehr wenig ſchicken. Die Beſchreibung einer Hennen, eines weiblichen Thieres,

Das von dem leichten Volk, ſo ſich in Federn kleidet,
Des Kammes kronen gleiche Zier
Die Wachſamkeit (die Phyllis nie beneidet)
Und treue Dummheit unterſcheidet;
Das blinden Aberwitz von guten Männern borgt,
Und Junge fremder Art, als ſeine Zucht verſorgt.

iſt hundertmal mehr werth, als die Schilderey von einem Phönix, wenn gleich eine Henne gegen einen Phönix gerechnet, nur unter den Pöbel des Federviehes zu gehören ſcheint. Eben dieſes iſt auch von gelehrten Beſchreibungen in denenjenigen Gedichten zu ſagen, welche nach der Abſicht des Verfaſſers nicht zum Vergnügen gelehrter, ſondern zur Ergetzung aller Arten von Leuten gemacht ſeyn ſollen. Das Vorbild mangelt in dem Verſtande der Leſer, und dieſe Bilder ſind alſo ohne Kraft und machen den Leſer nur verdrießlich. Die natürlichſte Beſchreibung eines heidniſchen Gottes kann itzo die Wirkung nicht mehr haben, die ſie zu Zeiten Virgils hatte, und ſcheint nur für Liebhaber des Alterthums gemacht zu ſeyn. Die Beſchreibung:

Wenn holdes Weigern, ſanftes Zwingen,
Verliebter Diebſtahl, reizend Ringen,
Mit Wolluſt beyder Herz beräuſcht;
Wenn der verwirrte Blick der Schönen,
Ihr ſchwimmend Aug voll ſeichter Thränen
Was ſie verweigert, heimlich heiſcht.

wird einer ungelehrten Perſon viel reizender ſeyn, als der Gürtel der Venus und die Beſchreibung, die [419] Homer davon macht. Hieraus folgt darum noch nicht, daß diejenigen Dinge nicht nachzuahmen ſind, die unſre Leſer nicht wirklich geſehen haben. Denn wenn ihnen nur die Theile

152] des Vorbildes bekannt ſind: ſo werden ſie das Vorbild in ihren Gedanken ſelbſt daraus zuſammen ſetzen können. Es folgt auch nicht, daß wir keine Schildereyen von einer neuen und zuvor noch nie bekannten Gattung der Dinge machen dürfen. Es vermehret vielmehr das Vergnügen des Leſers unendlich, wenn wir, indem wir ihm ein Bild einer ſolchen Sache geben, ihn zugleich ein neues Weſen, entweder in der Natur, oder in dem Reiche der Möglichkeiten kennen lehren, und dadurch ſeine Wiſſenſchaft zugleich vermehren; zumal wenn dieſe fremden und unbekannten Dinge etwas an ſich wunderbares und einnehmendes an ſich haben. Nur folgt daraus ſo viel, daß wir entweder Dinge zur Nachahmung wählen ſollen, von welchen diejenigen, zu deren Vergnügen wir arbeiten, ſchon Begriffe haben; oder daß wir in denenjenigen Fällen, wo wir Urſache haben unbekannte Dinge nachzuahmen, Mittel und Wege ſuchen ſollen, mit dem Bilde zugleich einen Begriff vom Vorbilde zu geben. Von dieſen Mitteln fallen mir voritzo dreyerley ein, welche beſonders in der Dichtkunſt dienen: womit ich doch nicht leugnen will, daß es deren mehrere geben kann. Ein ſolches Mittel iſt, wenn man ſogleich zu der Schilderey einer Sache, eine ſolche Beſchreibung derſelben ſetzet, die dazu dienen kann, erſtlich, einen Begriff von der Sache zu geben. Dieſes geſchieht z. E. wenn man vorher den Cha=[420]rakter einer Perſon macht, deren Handlungen man nachahmet. Wenn man in den Beſchreibungen der Poeten nachſehen will, ſo wird man auch ſehr oft an dem Namen der beſchriebnen Sache einen kleinen Anhang finden, der die Sache in etwas kenntlich macht. Es iſt wahr, daß dieſer Anhang, der öfters in einem Beyworte, oder einer kleinen Umſchreibung beſteht, zuweilen ein Glied der Schilderey iſt; zuweilen aber dient er auch zu der Abſicht, dem Leſer eine Vorſtellung von einer unbekannten Sache zu machen, damit ihn hernach das folgende Gemählde deſto beſſer vergnügen könne. Ein anders dergleichen Mittel eine Vorſtellung von dem Vorbilde einer unbekannten Sache zu machen, iſt wenn man die Beſchreibung ſo gliedweiſe vorträgt, daß bey einem jeglichen Gliede

derſelben derjenige, der auf die Beſchreibung der Sache Achtung giebt, zugleich auf einen Theil des Vorbildes geführet wird, und die ihm unbekannte Sache aus ſchon bekannten [153] Theilen zuſammen ſetzen lernet. So wird jemand, der niemals eine Vorſtellung vom Sphynx gehabt, dennoch Vergnügen genug an einer Beſchreibung deſſelben haben, wo alle ſeine erborgte Gliedmaßen bezeichnet und dabey abgeſchildert ſind. Endlich das dritte Mittel einen Begriff von einem unbekannten Vorbilde zu geben, iſt das Gleichniß. Dieſes vertritt, ſo oft es zum Unterrichten gebraucht wird, die Stelle des Vorbildes, und iſt deſto angenehmer, weil es zugleich ein Bild einer ganz andern Sache, und ein Vorbild der Sache davon geredet wird, abgiebt: ſo daß alſo dabey doppelt ſo viel Ordnung, [421] und alſo ein doppeltes Vergnügen wahrgenommen werden, nur weil doppelte Bilder zugegen ſind.

3) Man ſollte nicht meynen, daß ein Nachahmender auch vergeſſen könnte, in ſeinem Leſer eine Vorſtellung des Bildes zu erwecken. Aber dennoch geſchieht dieſes in allen magern Gedichten, wo man an ſtatt der Beſchreibungen nichts als die Namen der Dinge findet. Dieſe Namen geben dem Leſer bloß das Vorbild; und wenn er nunmehro glaubt, daß er das Bild zu ſehen bekommen ſoll; ſo hat er nichts. Wenn ich ſage: ein Froſch quäckt: ſo ahme ich den Froſch noch nicht nach. Dennoch wird man Gedichte finden, in welchen alles was darinnen geſagt wird, auf dieſe Art heraus kömmt, und wo man nicht mehr Bilder ſieht, als in dieſen itzt angeführten Worten. Dieſer Mangel der Bilder aber kann niemals vorfallen, wenn man dasjenige ins Werk zu richten ſuchet, was ich oben in der erſten Abtheilung geſagt habe; da ich mich zu zeigen bemühet, wie es mit der poetiſchen Nachahmung zugehe.

§. 23. Daß eine ſtärkere Empfindung eine ſchwächre unterdrücket, iſt ein Satz, welcher in der Lehre von der Seele behauptet, und ſonſt überall für bekannt angenommen wird. Es folgt alſo, daß auch die Ordnung, die aus der Nachahmung entſteht, nicht empfunden werden

54] kann, wenn etwas ist, das zu eben solcher Zeit die Einbildungskraft derer jenigen, für die man nachahmet, stärker einnimmt, als sie thut. Für diejenigen Empfindungen, die ofters ganz wo anders, als aus der Nach=[422]ahmung und dem Bilde, welches vergnügen soll, herkommen, und den Geist von der Betrachtung des Bildes anders wohin lenken, kann die Nachahmung nicht stehen; und er muß solche als Zufälle des Glücks betrachten, welche, ohne daß er sie voraus sehen oder ändern können, seinen Endzweck zerstören. Wer in Bestürzung und Traurigkeit durch eine Gallerie voll schöner Schildereyen geht, von dem ist es nicht zu verwundern, wenn er dieselben nicht einmal gewahr wird, geschweige denn das natürliche davon betrachtet. Aber ein jeglicher der da nachahmet, würde wider seinen Endzweck handeln, wenn er durch seine Bilder selbst zu so heftigen Empfindungen Anlaß gäbe, daß das Gefühl von der Schönheit der Nachahmung, dadurch entweder geschwächt oder ganz und gar unterdruckt würde. Man könnte mir vielleicht den Einwurf machen: daß es nicht möglich wäre, durch die Nachahmung eine Empfindung zu wege zu bringen, welche das Vergnügen davon unterdrücken könnte. Etwas das sich einem Blicke in der Einbildungskraft vorstellet, hat niemals so starken Eindruck, als was man wirklich wahrnimmt. Diejenigen Empfindungen aber, welche von einem Bilde außer dem Vergnügen, das es zu wege bringt, erwecket werden, sind nicht wirkliche Empfindungen einer Traurigkeit, eines Schreckens, eines Ekels oder dergleichen; sondern es sind nur Vorstellungen derselben Sachen, welche folglich niemals so stark seyn können, als diese Leidenschaft selbst. Folglich könnte [423] man sagen, können sie auch nicht so kräftig seyn, daß sie eine wirkliche Empfindung des Vergnügens, so ein Bild erwecket, ersticken könnten. Aber ungeachtet es wahr ist, daß das Vergnügen, welches die Aehnlichkeit wirket, meistentheils die einzige wirkliche Empfindung ist, die aus einem Bilde entsteht, und daß bey nahe alle andre Empfindungen, die dadurch hervorgebracht
55] werden, nichts anders, als lebhafteste Einbildungen sind: so

kann dennoch die lebhafteſte Einbildung einer nicht ſo gewaltſam einnehmenden Sache überwiegen. Das Unglück eines andern rührt uns nicht ſo ſehr, als unſer eignes. Dem ungeachtet wird ein großes Unglück eines andern uns ſtärker bewegen können, als ein kleiner Verluſt, den wir ſelbſt erlitten. Unterdeſſen iſt auch bey vielen Bildern, wenn ſie der Einbildungskraft durch einen Eindruck der Sinnen mitgetheilet werden, außer dem Vergnügen, das aus der Nachahmung herſtammt, etwas, welches wirkliche Leidenſchaften und nicht bloße Einbildungen in dem Verſtande der Menſchen erwecket. Die Furien des Aeſchylus, die ſich auf dem Theater zeigten, machten eben dadurch ein ſo großes Schrecken, weil ſie in die Sinne fielen, und ſie wirklich rührten. Es giebt auch Empfindungen, bey welchen es in der That ſo ausgemacht nicht iſt, daß eine Vorſtellung in der Einbildungskraft nicht ſo ſtark wäre, als eine Vorſtellung in den Sinnen von eben derſelben Sache. Denn zuweilen fühlt die Vorſtellung in der Einbildungskraft, daß man eine Sache genauer zergliedert, von welcher man die Augen hinwegwenden [424] würde, wenn man ſie von außen ſähe. Der Ekel dünkt mich von dieſer Art zu ſeyn. Er wird lange nicht ſo ſehr durch den Anblick einer ekelhaften Sache, als durch eine vollſtändige Erzählung erwecket. Und ich bekenne, daß ich viel lieber ein recht häßliches altes Weib ſehen, als eine recht ausführliche Schilderey davon leſen will. Dieſen Fehler alſo zu vermeiden und bey denenjenigen, für die man nachahmet, nicht ſchlechten Dank zu verdienen, wenn wir ihnen an ſtatt vergnügter Empfindungen verdrießliche verurſachten, muß man überlegen, wie ſtarken Eindruck eine jegliche Art der Nachahmung, ſo wohl im Abſehen auf ihre Aehnlichkeit, als im Abſehen auf die Empfindungen die ſie ſonſt zuwege bringt, verurſache, und ſie ſo einrichten, daß die Empfindung der Aehnlichkeit allezeit einen Vorzug vor allen übrigen Empfindungen behalte. Jegliche Art der Nachahmung hat hierinnen ihre eignen Wirkungen. Einem Maler iſt es erlaubt, eklere Sachen zu ſchildern, als einem Poeten; weil [150] eine genaue Erzählung einer ekeln Sache viel unangenehmer

iſt, als ein geſchwächter Anblick derſelben. Auf epiſche Art iſt es erlaubt ſchrecklicher nachzuahmen, als durch theatraliſche Vorſtellungen. Und wenn man alles dieſes unterſuchet hat und findet, daß eine gewiſſe Sache Eigenſchaften hat, die einen verdrießlichen und einen ſtärkern Eindruck machen würden, als den die Beobachtung der Aehnlichkeit macht: ſo hat man nur zwey Mittel dieſem Fehler auszuweichen. Entweder man läßt eine ſolche Sache gar fahren, oder wenn ſie mit ſo vielen Schönheiten verbunden iſt, daß es Schade [425] wäre, die Nachahmung zu unterlaſſen: ſo verbirgt man dasjenige, was dieſe ungleichen Empfindungen machen könnte; man ſchwächt bey der Nachahmung die Kraft deſſelben, und ſchildert eine Sache lieber weniger lebhaft und weniger natürlich ab, ehe man die ganze Frucht ſeiner Nachahmung durch eine allzuhochgetriebne Natürlichkeit verlieren ſollte. Es würde den Zuſchauern als etwas, das den Wohlſtand beleidigte, einen verdrießlichen Eindruck machen, wenn wir die Venus, oder die Amerikaner nackend, oder nur in ſo einer Kleidung, die dem Nackenden gleich ſähe, auf das Theater bringen wollten. Ehe wir aber deſſentwegen alles dasjenige entbehren, was dieſe Caraktere für ſchönes in unſerm Verſtande wirken können: ſo iſt es beſſer ihnen eine Kleidung zu geben, die von ihrer eigentlichen Art ſich zu tragen, ſo wenig als möglich, abgehet, und uns an ihnen zu vergnügen, wenn ſie wider die Natur gekleidet ſind; als uns an ihnen zu ärgern, wenn ſie der Natur nach ungekleidet erſchienen. Wenn man das Zucken eines Sterbenden, und das Schäumen eines Raſenden auf dem Theater in einem etwas hohen Grade zu ſehen bekäme: ſo würde es Entſetzen verurſachen. Es iſt alſo beſſer, aus dieſen beyden Dingen, was ſie leidliches haben zu wählen, und einen Tod ohne Entſetzen, und eine Raſerey, die nichts Abſcheuliches hat, vorzuſtellen, als entweder ſich dieſem Abſcheu auszuſetzen, oder ſich des Ver-
157] gnügens zu berauben, das man aus guten Bildern dieſer Sachen ſchöpfet.

[426] §. 24. Wenn die Ordnung die durch die Nachahmung gewirket wird, und aus der

Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes entſtehet, noch mit andrer Vollkommenheit in dem Bilde verknüpft iſt, ohne daß die Aehnlichkeit des Bildes dadurch undeutlicher wird: ſo entſteht daraus noch mehr Vergnügen, als die Aehnlichkeit allein und an ſich ſelbſt erwecket. Da aber das Vergnügen der Hauptzweck unſrer Nachahmung iſt: ſo iſt es wohl gethan, wenn man derſelben Zweck außer dem Hauptmittel auch durch Nebenmittel zu befördern ſuchet, und das abgezielte Vergnügen durch allerley Wege, die nur etwas dazu beytragen können, vermehret. Unterdeſſen ſind dieſe letztern Ordnungen nicht etwas nothwendiges bey der Nachahmung; ſondern ſie ſind etwas willkührliches, welches aber in den meiſten Künſten aus weiſer Ueberlegung mit der Nachahmung verbunden worden iſt. Dieſe Nebenmittel das Vergnügen zu befördern, ſind entweder in dem Vorbilde und in den Eigenſchaften deſſelben, oder ſie ſind in dem Subjecte des Bildes. Wenn die Beſchaffenheiten eines Vorbildes viel Annehmlichkeit und Ordnung an ſich ſelbſt haben: ſo wird alle dieſe Ordnung zugleich mit in das Vorbild hinüber getragen. Und man kann leicht denken, daß es viel angenehmer ſey, wenn ein prächtiger Palaſt den Augen abgezeichnet vorgeſtellet wird, als wenn ein bloßer viereckiger Tiſch abgemalt iſt. Die-[427]ſe Ordnung, die in dem Vorbilde iſt, hat die Eigenſchaft, daß ſie die Schönheit der Nachahmung niemals verdunkeln kann, ſondern allezeit erheben muß: weil bey einer Sache, die ordentlich iſt, die Gleichmäßigkeit der Theile unter einander deſto beſſer in die Augen fällt, und je mehr ſich dieſe zeiget, deſto beſſer kann man auch die ähnlichen Verhältniſſe zwiſchen Bild und Vorbild wahrnehmen. Man kann ſich in der Aehnlichkeit einer wilden Gegend, worinnen kein Stück mit dem andern ein geſchicktes Verhältniß hat, bey der Vergleichung mit einem Bilde derſelben weit leichter irren, als [158]

in der Aehnlichkeit eines Palaſtes, woran alle Theile abgemeſſen ſind. Ich ſage dieſes nicht, als ob nicht eine wilde Gegend andre Schönheiten hätte, derentwegen ſie verdiente nachgeahmt zu werden; ſondern nur dieſe beſondre Vollkommenheit eines Vorbildes zu erläutern. Kurz! je mehr Ordnung an dem Vorbilde ſelbſt iſt, je mehr Vollkommenheiten es beſitzt; deſto ſchöner iſt es zur Nachahmung, wenn alles übrige dabey übereintrifft: nämlich wenn das Subject geſchickt iſt, die Aehnlichkeit eines ſolchen Vorbildes anzunehmen, und wenn der Nachahmende einer ſolchen Nachahmung gewachſen iſt. Eine der größten Vollkommenheiten eines ſolchen Vorbildes, wenn es zumal mehr in den Verſtand als in die Sinne fällt, iſt, wenn das Vorbild unterrichtet. Es vergnügt den Verſtand des Menſchen nichts ſo ſehr, als was ihn lehret, zumal ohne daß es ihn zu lehren ſcheint. Denn auch alle diejenigen, die das Anſehen haben, daß ſie ſich allem Unterrichte widerſetzen, widerſtreben nicht dem [428] Unterrichte ſelbſt, und dem Glücke etwas zu lernen, ſondern nur dem Scheine, daß ſie etwas nicht gewußt hätten, und es von andern lernen ſollten; da ſie hingegen ein großes Vergnügen haben, wenn ſie unter einem andern Scheine ihre Wiſſenſchaft vermehren können. Folglich ſind diejenigen Vorbilder die angenehmſten, welche die lehrreichſten ſind. Außer dieſem hat man allezeit die Vorſtellung von einer lehrreichen Sache, als welche am eheſten der Mühe werth iſt, gemerket zu werden, viel deutlicher in ſeinem Verſtande, als die Vorſtellung von Kleinigkeiten. Folglich kann man auch die Aehnlichkeit von dem Bilde einer ſolchen Sache viel deutlicher einſehen. Endlich iſt es allezeit eine Sache, welche die Klugheit rathen wird, mit einem ſo angenehmen Hauptzwecke eine ſo edle Nebenabſicht, zu verbinden, da man ſie beyde zugleich erhalten kann, und eines das andre befördert. Es iſt deswegen nicht zu befürchten, daß man allezeit auf einerley Vorbild fallen würde, wenn man allezeit das Vollkommenſte wählen ſollte. Es iſt ſehr ſelten, in zwey verſchiednen Fällen, einer-
9] ley Vorbild das Vollkommenſte; weil bey einer ieglichen

Nachahmung andre Nebenabsichten zusammen kommen, welche immer einem andern Vorbilde den Vorzug vor den übrigen zuwege bringen. Wenn ich alle Regeln von der Wahl des Vorbildes hier zusammen bringen wollte: so würde ich nicht allein einen besondern Abschnitt hierzu nöthig haben; sondern ich würde auch aus einer allgemeinen Abhandlung ausschweifen, und mich in die Untersuchung der Vorbilder bey einer jeden Kunst be=[429]sonders einlassen müßen. Endlich würde ich auch in der Dichtkunst etwas überflüßiges thun, nachdem man von der Wahl der Materie und von der Kunst derselben ein neues Ansehen und mehrern Glanz zu geben, von dem Wunderbaren, das sich in dem Inhalte eines Gedichtes befindet, und von dergleichen Dingen schon Abhandlungen hat, welche sattsam ausgeführet sind. Dergleichen willkührliche Ordnung und Vollkommenheit, womit man die nothwendige Ordnung, die aus der Nachahmung entsteht, verknüpft, kann auch in dem Subjecte der Nachahmung seyn. Und auch diese kann zuweilen etwas beytragen, die Ordnung die aus der Aehnlichkeit entsteht, deutlicher zu machen, zuweilen kann sie gegen dieselbe gleichgültig seyn. Von der erstern Art ist in der Dichtkunst dasjenige, was man poetische Schreibart nennete. Es ist möglich, eine Schilderey von einer Sache zu machen, ohne sich dessentwegen solcher Worte zu bedienen, die von andern Sachen entlehnt, und bey dieser Gelegenheit nur gleichnißweise gesagt sind. Die Strophe des Herrn Prof. Gottscheds, die ich schon angeführt habe:

Schaue, wie sich Haupt und Glied
Fleisch und Bein so künstlich fügen,
Wie sich Flächs und Sehne zieht,
Wie die vollen Muskeln liegen.
Gieb auf deiner Adern Menge
Und des Blutes Kreislauf acht,
Den das Herz mit reger Macht
Durch sein spritzendes Gedränge,
[430] In die kleinsten Zäsern treibt,
Daß kein Pünktchen saftlos bleibt.

ist, wie mich dünkt, von dieser Art. Und wenn das Vorbild seine sehr große Vollkommenheit hat, so hat es des Hülfsmittels einer geblümten Schreibart am wenigsten nöthig. Aber wenn man eine Schilderey die entweder länger als diese, oder nicht von so vollkommnen Dingen hergenommen wäre, mit lauter eignen Worten machen wollte: so würde dieselbe matt und kraftlos werden. Ich darf ebenfalls nicht weiter ausführen, was eine solche Schreibart der Nachahmung für Dienste thut, da es schon von vielen Alten und Neuen sattsam ausgeführet ist; und da dieses Hülfsmittel der Poesie öfters für das wahre Wesen derselben angesehen worden. Alles was man von Figuren sagt, was von Gleichnissen geredet wird, gehört, in so weit es zu einer epischen Beschreibung gebraucht wird, zu diesen Zierrathen der poetischen Nachahmung. Nur dieses will ich anführen. Wie die willkührlichen Zierrathen der Nachahmung, wenn sie mit Maaße gebraucht werden, die Bilder lebhafter machen: also verdunkeln verschiedne derselben die Bilder, wenn diese Schönheiten allzuhäufig angebracht werden, und machen, daß man das Bild und die Aehnlichkeit desselben in währender Betrachtung dieser Nebenschönheiten aus den Gedanken verliert, und sich von dem Hauptzwecke verirret, indem man auf angenehmscheinende Nebenwege geführet wird.

Dieses sind in einem ganz kurzen Begriffe meine Gedanken von der poetischen Schreibart, welche in [431] einer Abhandlung von der Nachahmung nicht ausgeführet werden können, sondern eine eigne Abhandlung erfordern; welche ich aber nicht nöthig habe, vorzunehmen, indem dieselbe unter allen Materien der Dichtkunst diejenige ist, so man am
[61] meisten und besten ausgeführet findet. Man wird gleichwohl in allem dem, was ich jemals gesagt habe, nichts finden, welches zu der Beschuldigung die man mir gemacht, Anlaß geben können: daß ich nämlich jemals einen Dichter aus dem Grunde getadelt hätte, weil sein Ausdruck unerhört wäre. Meines Erachtens sollte man niemals von einem Ausdrucke das Urtheil fällen, daß er zu verwegen oder unerhört sey: weil weder die Verwegenheit; noch die Neuig-

keit, ſondern nichts, als die Unrichtigkeit eines Ausdruckes ſtrafbar ſeyn kann, wenn derſelbe entweder an ſich ſelbſt, oder in Abſicht auf den Carakter der Perſon die ihn vorbringt, übel geſagt iſt. Und an ſtatt, daß man zu den dunkeln Worten verwegen und unerhört ſeine Zuflucht nehmen ſollte: ſo ſollte man lieber die Gründe dieſer Unrichtigkeiten ſuchen, welche die Sache allemal gewiſſer entſcheiden könnten. Uebrigens iſt das Wort unerhört, einer ſehr großen Zweydeutigkeit unterworfen. In dem gemeinen Leben ſagt man: das iſt unerhört! wenn man ſagen will, das iſt ausſchweifend, das iſt ſo wunderlich, daß man niemals vermuthet hätte, etwas dergleichen zu hören. In einer edlern Schreibart aber wird dieſes Wort öfter für etwas, welches noch nicht gehöret worden, und neu und wunderbar iſt gebraucht. Ich führe dieſes darum an, weil ich wünſchte, daß die=[432]ſes Wort behutſamer gebraucht würde; damit man in den Streitigkeiten, ſo über das unerhörte in der poetiſchen Schreibart entſtanden ſind, wenigſtens den Misverſtand vermeiden möchte.

Das Sylbenmaaß in der Dichtkunſt iſt ebenfalls eine ſolche Vollkommenheit, welche das Vergnügen zu befördern mit der Nachahmung verbunden iſt. Und die erſten Erfinder der Dichtkunſt haben, dieſe willkührliche Sache ſo genau mit derſelben verknüpfet, daß man von dem Weſen derſelben abgeht, und eine neue Art der Nachahmung erfindet, wenn man der Dichtkunſt das Sylbenmaaß benehmen will. Dieſes iſt, [162] was ich von der Nachahmung überhaupt zu ſagen gefunden. Ich zweifle nicht, daß ein anderer noch ein mehrers finden wird, wenn er eine Wiſſenſchaft in der Muſik, in der Malerey, in der theatraliſchen Vorſtellungskunſt und in andern Künſten, die Natur nachzuahmen beſitzet, von denen ich mich keiner beſondern Kenntniß rühmen kann. Ich habe aber wenigſtens dasjenige, was ich über dieſe Sache gedacht, andern mittheilen und denſelben überlaſſen wollen, was ich abgehandelt, entweder zu verbeſſern oder zu gebrauchen.

J. Elias Schlegel.

Vorrede des Uebersetzers

zu

Der

Ruhmredige,

Ein

Lustspiel in Versen,

in fünf Aufzügen.

Aus des

Herrn Nericault Destouches,

Mitglieds der Französischen Akademie,

Französischen übersetzt.

[Druckverzierung]

Leipzig, 1745.

bei Johann Michael Teubner.

[Druckverzierung]

[Bl. 2a] Ich würde dem Ruhme des Destouches zu nahe treten, wenn ich hier sein Herold werden wollte. Meine Leser würden mit Recht auf mich ungehalten werden; denn sie könnten glauben, ich traute ihnen eine solche Gleichgültigkeit gegen die schönen Wissenschaften zu, daß sie von den Verdiensten eines solchen Mannes nichts wüßten, der in einer Gattung vom Witze die ganze Welt auf sich aufmerksam machen können, worinn er doch einen Moliere zum Vorgänger gehabt. Destouches hat die Schwierigkeit, sich nach dem Moliere hervor zu thun, selbst wohl gefühlt. In seiner Vorrede [Bl. 2b] zu diesem Lustspiele sagt er: „Bey meinen Werken kann ich mir weiter mit keiner andern Ehre schmeicheln, als daß eine Art der Neuheit in meinen Lustspielen zu herrschen geschienen hat, ob es gleich nach den

Unternehmungen des unvergleichlichen Moliere das Anſehen gehabt, daß es keine andere Kunſt, zu gefallen, gäbe, als dieſe, daß man ſeinen Fußtapfen folgte. Doch was für eine Verwegenheit iſt es nicht, daß man ſich unterſtehen will, einem Muſter nachzuahmen, welches die Schriftſteller, die die meiſte Weisheit zeigen, und zu urtheilen am fähigſten ſind, allezeit für unnachahmlich gehalten haben! Moliere iſt ſo hoch geſtiegen, daß wir verzweifeln müſſen, es ihm gleich zu thun. Ja wir haben es noch für ein auſſerordentliches Glück zu ſchätzen, wenn wir es durch Hülfe eines neuen Weges ſo weit bringen, daß wir ſeinen Leſern nur erträglich ſchreiben. Weiter hat ſich bey meinen theatraliſchen Werken mein Ehrgeiz nicht erſtreckt, und dieſer nothwendigen Fürſichtigkeit habe ich die günſtige Aufnahme, deren man ſie gewürdiget hat, ohne Zweifel zu danken.“

So beſcheiden ſchreibt Destouches; und dieſer Beſcheidenheit hat er ohne Zweifel zu danken, daß er ſolche Meiſterſtücke verfertigt hat. Die Beſcheidenheit macht große Männer liebenswürdig. Dieſes aber iſt nicht ihr einziges Verdienſt um die=[Bl. 3 a]ſelben. Sie hilft ſie auch ſelbſt zu groſſen Männern machen.

Nirgends würde mein Richterſpruch vermeßner ſeyn, als wenn ich den Werth und die Rangordnung ſeiner Luſtſpiele beſtimmen, und das Urtheil fällen wollte, welches Stück die Oberſtelle verdiente. Ich begnüge mich alſo, zu ſagen, daß der Ruhmredige vor allen andern Destouchiſchen Luſtſpielen vom Voltaire und vom Abt Prevot angeführt wird; und daß er eines von denen Stücken iſt, welche von dem witzigen und eklen Paris mit dem meiſten Beyfalle aufgenommen worden ſind. Destouches ſchreibt, gleichfalls aus Beſcheidenheit, die gute Aufnahme ſeines Stücks der Geſchicklichkeit derer Comödianten zu, durch welche es aufgeführet worden, und die er durchgängig gar nicht genug zu loben weis.

Dieſer allgemeine Beyfall hat mich vornehmlich bewogen, da ich mir ein Luſtſpiel zum Ueberſetzen wählte, den Ruhmredigen zu wählen. Der Streit aber, den zween gute Freunde

über die Comödie in Verſen in Leipzig geführt haben, machte mir zuerſt Luſt, die Ueberſetzung einer Comödie in Verſen zu wagen.

Man darf darum nicht vermuthen, daß ich mich zu einer Parthey öffentlich ſchlage. Ich möchte wählen, welche ich wollte: So würde mein Urtheil allzu partheyiſch ſcheinen. Lenkte ich mich auf die [Bl. 3b] Seite der Comödie in Verſen: So würde es ſcheinen, als ob ich meiner Arbeit verdeckter Weiſe einen Werth beylegen wollte. Bekennte ich mich aber zu der Parthey, welche die Comödien in Verſen verwirft: So würde es ſcheinen, als ob ich mich wegen der Mühe und Schwierigkeiten, die mir die gereimte Comödie verurſacht, an derſelben rächen wollte. Ja wenn ich die Meynung meines Herzens aufrichtig würde geſtehen ſollen: So zweifle ich, ob ich ſie ihm würde geſtehen können; weil ich ſelbſt nicht weis, ob ich hierinn eine Meynung habe. Es iſt nicht allzu lange, daß ich noch Anhänger von einer Seite war. Doch da die meiſten Menſchen immer erſt wiſſen, und nach dieſem zweifeln lernen: So ſind itzt die Gründe der Gegenſeite von der, welcher ich anhieng, in meinen Augen weder ſo ſchwach, daß ſie mich nicht wankend machen ſollten, noch ſo ſtark, daß ſie mich überzeugen ſollten.

Itzt glaube ich, wenn ein Grund die gereimte Comödie ſtürzen kann: So iſt es nicht der, welcher mehr bewieſe, als er ſoll, und alle Künſte zugleich träfe, die der Natur nachahmen. Ich rede hier nämlich von dem, welchen man wider die Opern, vielleicht nicht glücklicher, als wider die gereimten Comödien, gebraucht hat. Hat man bey der Oper geſagt, es wäre unnatürlich, daß Helden ihre Thaten, ihren Zorn und ihr Mitleid [Bl. 4a] ſängen: So hat man wider die Comödie in Verſen eingewandt; es wäre unnatürlich, daß Bürger ihre Entſchlüſſe und Einfälle reimten. Wenn es aber in der Dichtkunſt unnatürlich iſt, den Handlungen des bürgerlichen Lebens in Verſen, und den Gemüthsbewegungen der Helden in Verſen und Muſik zugleich nachzuahmen: So iſt es auch in der Bildhauerkunſt unnatürlich, belebten Körpern durch unbelebte Körper, und z. E. ſchwarzen behaarten

Pferden durch weiſſe Marmorſteine, die glatt und von keinen Haaren bedeckt ſind, einer Pferdemähne, die aus einer unendlichen Anzahl kleiner Körperchen beſteht, durch einen einzigen feſten Körper, nämlich durch den Marmorſtein nachzuahmen, welcher der äuſſerlichen Fläche einer Mähne ähnlich gehauen iſt; ſo iſt es auch in der Malerkunſt unnatürlich, Körpern durch Flächen; ſo iſt es auch in der Kupferſtecherkunſt unnatürlich, vielfarbigten Körpern durch einfarbigte Flächen nachzuahmen. Proſa und Verſe ſind noch nicht einmal ſo unterſchieden als Körper und Flächen. Wenigſtens iſt der Unterſchied zwiſchen den beiden erſten nicht gröſſer, als zwiſchen den beiden letzten. Verwirft man Reime und Sylbenmaaß in der Comödie, und geſungene Töne in der Oper darum; weil dieſe Eigenſchaft der nachgeahmten Dinge einer Eigenſchaft widerſpricht, die von der Sache, der man [Bl. 4b] nachahmt, unzertrennlich iſt, nämlich dieſer, daß die Reden von den Menſchen im bürgerlichen Leben niemals abgezählt und gereimt, und daß die Drohungen der Könige von ihnen niemahls geſungen werden: So muß man auch alle dieſe angeführten Künſte verdammen. Die Eigenſchaft eines geſchnitzten Menſchen, nämlich dieſe, daß er von Holze iſt, widerſpricht der Eigenſchaft eines lebendigen Menſchen, daß er aus Fleiſch gebaut iſt, nothwendig. Zwiſchen der nothwendigen Eigenſchaft eines lebendigen Baumes, daß er ein Körper iſt, daß ſein Stamm ſich ganz umfaſſen läßt, daß ſeine Blätter ſich auf beiden Seiten berühren laſſen; und zwiſchen der nothwendigen Eigenſchaft eines gemalten Baumes, daß er keinen körperlichen Raum einnimmt, daß ſein Stamm ſich nicht ganz umfaſſen läßt, daß ſeine Blätter ſich nicht auf beiden Seiten berühren laſſen, zeigt ſich ein offenbarer Widerſpruch.

Diejenigen kennen alſo die Natur der Poeſie beſſer, welche die Comödie in Verſen aus dem Grunde angreifen, daß es allzuſchwer, ja gar unmöglich ſey, die dialogiſche Art, zu reden, mit dem Zwange des Sylbenmaaſſes zu verbinden, ohne ſie undialogiſch zu machen; daß alſo die kleinre Anmuth, nämlich die, ſo das Sylbenmaas dem Werke ertheilt, der gröſsren Anmuth, nämlich der, welche die dialogiſche

Art, zu reden, einem Luſtſpiele giebt, [Bl. 5a] weichen müſſe. Auf den Beweis und auf die Widerlegung dieſes Grundes kömmt entweder die Verdammung oder die Losſprechung der Comödie in Verſen an. Daß die Comödie in Verſen den Franzoſen nicht unmöglich ſey, und daß es bey ihnen nicht nothwendig ſey, daß die dialogiſche Art zu reden darunter leide, haben Moliere, Destouches, Regnard, der Verfaſſer des Modevorurtheils ꝛc. durch thätige Beweiſe gezeigt. Der Streit iſt alſo bloß auf die deutſche Comödie in Verſen einzuſchränken. Man darf den Streit nunmehr doch noch nicht für geendigt halten, und ſchlieſſen, wenn der Zwang des franzöſiſchen Sylbenmaaſſes die dialogiſche Art, zu reden, nicht undialogiſch macht; ſo wird es von dem Zwange des deutſchen Sylbenmaaſſes eben ſo wenig zu beſorgen ſeyn. Die deutſche Proſodie iſt eine weit ſtrengere Tyrannin, als die franzöſiſche iſt. Wir haben lange und kurze Sylben, unſer Sylbenmaas verlangt alſo ihre richtige Abwechſelung, vornehmlich aber in den Comödien, deren Natur nothwendig die reinſten Verſe erfordern wird. Die Franzoſen haben keine langen und kurzen Sylben, alſo kann auch ihr Sylbenmaas keine Beobachtung derſelben verlangen.

Es iſt Zeit, daß ich meine Leſer dieſes Geſchwätzes wegen um Verzeihung bitte, da ich mehr philoſophirt, als ich geſollt. Vielleicht glauben ſie, daß ich nur meine Meynung heimlich befeſtigen [Bl. 5b] wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierinn keine Meynung habe. Diejenigen, die von den Schwierigkeiten der gereimten Comödie überzeugt ſind, und ſich zu meiner Ueberſetzung darum nichts gutes verſprechen, kann die Güte des Originals, welches Schönheiten zu verlieren hat, einigermaaſſen zufrieden ſtellen.

Meine Ueberſetzung wagt ſich alſo in die Welt? Kann ſie auch wohl aufgenommen werden, da man die Ueberſetzer faſt für Verräther an ihrem Vaterlande und für Feinde des deutſchen Ruhmes hält? So bald man eine neue Schrift erſcheinen ſieht; ſpricht man: Es iſt doch nicht etwan eine Ueberſetzung? Ich weis nicht, ob dieſe ſtrengen

Richter fragen; ob sie auch ein gutes deutsches Original ist oder nicht? Nur so viel weis ich gewiß, daß, ehe sie dieselbe den Deutschen für anständig halten, fragen; ob sie auch ein deutsches Original ist, oder nicht? Wir, Deutsche, sind schon seit langen Zeiten her gewohnt gewesen, einander über die Vollkommenheit unsrer Poesie, und über die Verdienste unsres Witzes Glück zu wünschen. Man darf nur die Vorreden der Poeten nachschlagen, die seit einigen Jahrhunderten in Deutschland erschienen sind: So wird man in den meisten sehr weitläuftig bewiesen finden; daß nunmehr die deutsche Sprache und Dichtkunst ihren höchsten Gipfel erreicht habe. Die Nachkommen haben meistens gemerckt, daß [Bl. 6a] ihre Vorfahren noch kaum die erste Stufe bestiegen gehabt. Sie haben es erkannt. Nach und nach aber sind sie gewohnt worden, den Gipfel des deutschen Parnasses eben so unglücklicherweise als ihre Vorfahren für erstiegen zu halten. Niemals sind unsre Glückwünschungen über unsre Höhe öfter wiederhohlt und feuriger geworden als seit einigen Jahren. Und wer versichert uns wohl, daß wir nun der Ausländer, die uns seither an der Hand führen müssen, entbehren können, weil wir Kräfte genug haben, allein zu gehen, und daß die Uebersetzungen itzt nicht noch eben so nützlich sind als vor zwanzig und noch mehr Jahren? Wenigstens wird es erlaubt seyn, noch an unsrer Gröſſe zu zweifeln, da unsre patriotische Liebe uns hierinn sonst leicht verblenden kann. Leipzig, am I. des Augustmonats, 1745.

[Druckverzierung]

Vorrede
zu
Theatralische Werke,
Durch
Johann Elias Schlegel.

[Druckverzierung]

Coppenhagen,
bey Frantz Christian Mumme,
Buchhändl. auf der Börse.
1747.

[= Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele. Werke 3, 213—240]

[Druckverzierung]

[3] Da gegenwärtigen theatralischen Stücken die Gelegenheit gefehlet hat, die Probe öffentlicher Vorstellungen auszustehen, so kann ich destoweniger davon sagen, ob ich hoffen darf, daß sie gefallen werden. Von andern Werken urtheilen zu können, ist es genug wenn man sie gelesen hat: hingegen diese Art von Schriften hat zwo Proben auszuhalten, welche beyde gleich furchtbar sind, nehmlich die öffentliche Vorstellung und den Druck. Der Zuschauer urtheilet öfters anders davon, als der Leser, den erstern schläfert dann und wann dasjenige ein, was den letztern ergötzet hat; und hinwiederum eben derselbe Mensch widerrufet öfters als Leser den Ausspruch von der Güte eines Werkes, den er als Zuschauer selbst gethan hat. Ich werde also in Geduld erwarten müssen, ob mein Fleiß den ich angewandt, Leuten die sich vergnügen wollen, einige Stunden zu vertreiben verloren sey oder nicht.

[4] Das Trauerspiel Canut ist vor einigen Mo-

nathen einzeln zum Vorſcheine gekommen. Die alten Nordiſchen Geſchichte ſind ſo fruchtbar an Carakteren und an großen Begebenheiten, daß ich dadurch Luſt bekam, auf einem Felde Blumen zu brechen, welches die Dichtkunſt bisher meiſtentheils unberührt gelaſſen hatte. Dieſer Wahl der Materie habe ich es vielleicht zu danken, wenn der Canut bey derjenigen Nation nicht ungeneigt aufgenommen worden, aus deren Geſchichte er gezogen iſt. Ein andres Zeichen des Beyfalls, das man mir gegeben, hätte ich ſehr gern entbehren wollen, nehmlich den Nachdruck dieſes Stückes, den ein andrer Buchführer zum Schaden des meinigen unternommen hat.

Das Luſtſpiel, der Geheimnißvolle ſtellet einen von denenjenigen Carakteren vor, die Moliere denen zurück gelaſſen hat, die in ſeine Fußſtapfen zu treten ſuchen wollen. Er machet in ſeinem Menſchenfeinde folgenden Entwurf davon:

C'eſt de la tête aux pieds un homme tout myſtere,
Qui vous jette en paſſant un coup d'oeil effaré,
Et ſans aucune affaire eſt toujours affairé.
Tout ce qu'il vous debite en grimaces abonde,
A force de façons il aſsomme le monde
Sans ceſſe il a tout bas pour rompre l'entretien
Un ſecret à vous dire et ce ſecret n'eſt rien.
De la moindre vetille il fait une merveille,
Et jusques au bon jour il dit tout à l'oreille.

Ich hatte vorher ſchon zu verſchiedenen malen verſuchet, dieſen Carakter auf das Theater zu bringen, und dasjenige, was ich ausgearbeitet hatte, [5] allemal ſo beſchaffen gefunden, daß ich für das beſte hielt, es wieder zu unterdrücken. Die größte Schwierigkeit hierbey war dieſe, daß ich den Carakter des Geheimnißvollen dadurch umgeſtoßen haben würde, wenn ich ihm einen Vertrauten geben wollen, dem er ſich völlig eröffnet hätte, und daß es mir gleichwol anfangs ſchien, als würde ohne dieſes Mittel die ganze Handlung vieler Dunkelheit unterworfen ſeyn.

Das Trauerſpiel die Trojanerinnen iſt vor ungefehr zehen Jahren mein erſter Verſuch in dem Trauerſpiele geweſen. Die Einrichtung dieſes Stückes war bey nahe dieſelbe, wie ſie anitzo iſt. Unterdeſſen ſind gewiß nicht

zehen Verſe mehr von denenjenigen übrig, woraus es anfangs beſtanden. Ich hatte nicht allein beſchloſſen, dieſes Trauerſpiel ganz zu unterdrücken, ſondern auch dieſen Vorſatz ſchon ausgeführet, als mir eine Abſchrift davon in die Hände fiel, die ein guter Freund ohne mein Wiſſen davon behalten hatte. Ich hatte die Schwachheit zu glauben, daß es verbeſſert werden könnte, und ich ward für dieſe Schwachheit geſtraft, indem ich die Mühe hatte, das ganze Stück um zu arbeiten, da der Anfang einmal gemacht war. Dieſes war nicht genug. Da ich es von neuem betrachtete, ſo fand ich, daß wie es gemeiniglich mit Arbeiten gehet, die in der erſten Anlage nicht mit gnugſamen Fleiß gemachet ſind, die Verbeſſerung wider einer neuen Verbeſſerung bedurfte. Und ob ich gleich auch dieſe Verbeſſerung daran gewandt, ſo fürchte ich, daß noch immer Flecken übrig geblieben ſeyn werden, und [6] daß ſich beſonders immer noch Redensarten darinnen erhalten haben möchten, die der Würde des Trauerſpiels nicht gemäß ſind, und wovon doch eine einzige genug iſt, die Empfindungen der Zuſchauer welche man durch die Abbildung edler Leidenſchaften zu erwecken geſucht, wieder zu unterdrücken.

7] Dieſe Würde und Majeſtät des Ausdruckes in dem Trauerſpiele iſt eine ſo wichtige und nothwendige Eigenſchaft deſſelben, daß ich mich nicht enthalten kann, darüber einige Anmerkungen zu eröffnen, die ich theils mit meinem theils mit andrer Poeten Schaden gemacht habe.

Die Regeln, wornach ſich der Ausdruck der Reden in einem Trauerſpiele richten ſoll, gründen ſich theils auf die Begriffe, die wir von den Helden haben, ſo uns darinnen vorgeſtellet werden, theils auf die Wichtigkeit der Handlungen, die man darinnen abbildet, theils auf den Endzweck, den man dadurch zu erhalten ſuchet, nehmlich auf die Erweckung und Verbeſſerung der menſchlichen Leidenſchaften.

Wenn wir in unſerm Umgange uns die Mühe geben, den Unterſchied eines Menſchen, der nebſt einem guten natürlichen Verſtande eine anſtändige und edle Erziehung und viel Umgang mit der Welt gehabt, von denenjenigen, die

man auf eine ganz gemeine Art aufwachſen laſſen, zu beobachten, ſo werden wir finden, daß ſie beſonders in der Art, die ſie ihren Reden geben, und in der Wahl ihrer Ausdrücke von einander abgehen. Der [7] wohlerzogenſte und verſtändigſte Menſch hat nicht allemal Gelegenheit, andre Sachen zu ſagen, als die auch der gröbſte bey eben dergleichen Umſtänden ſagen würde. Aber die Worte ſind bey dem erſtern beſſer geſetzt, als bey dem letztern. Der erſtere vermeidet alle Begriffe, welche andern die Gedanken geben [8] könnten, als ob er nicht immer mit den edelſten Sachen umgienge. Er hütet ſich ſeine Worte von verächtlichen Dingen zu entlehnen. Er hänget nicht an den gemeinen Redensarten, welche deßwegen faſt ohne Bedeutung ſind, weil ſie von ſo vielen Leuten bloß aus dem Gedächtniſſe geſaget werden, ohne zu wiſſen, was man darunter verſteht. Und wenn er auch gewöhnliche Redensarten ſaget, ſo iſt es in einem ſolchen Zuſammenhange, daß man ſieht, daß er etwas dabey gedacht habe. Auch ganz einfältigen Reden weiß er einen gewiſſen Schwung zu geben, der ſie ſo angenehm machet, daß man es annimmt, als ob er auch damit etwas merkwürdiges geſagt hätte. In allem was er vorbringt, zeigen ſich ohne Zwang und ohne daß er ſelbſt merket, die Kennzeichen, daß er die Sachen mit mehrerer Aufmerkſamkeit und Scharfſinnigkeit zu betrachten weiß, als andre. Er nimmt nur als im Vorbeygehen tauſend Einfälle mit, welche zeigen, daß ſein geſchäftiger Geiſt in der größten Geſchwindigkeit Dinge gegen einander halte, und auf alle Seiten drehe, und weil es ihm nichts außerordentliches ſcheinet, Verſtand zu haben, ſo ſagt er dieſe Gedanken, ohne daß man merket, daß er ſie ſuche, und ohne daß er ein Wort bloß da[8]rum verliert, um etwas ſchönes anzubringen. Den Pedanten hingegen, Petits-Maitres oder überhaupt Leuten, die einen ſo mittelmäßigen Verſtand haben, daß ſie ſich etwas darauf zu gute thun, überläßt er, Ausſchweifungen zu machen, und zehen Dinge zu ſagen, die zur Sache nicht gehören, um nur endlich einmal die Gelegenheit herzuziehen, daß ſie einen ſinnreichen Einfall vorbringen können. Unter-

deſſen darf man nicht von ihm vermuthen, daß er Kleinigkeiten, die nichts merkwürdiges an ſich haben, auf eine beſondere Art ſagen, und wie Moliere ſpricht, nicht anders als mit einem ſpitzfindigen Einfalle zu trinken fodern ſolle. Sein Verſtand hält ſich bey Dingen nicht auf, die weiter keine Betrachtung verdienen, als daß man nöthig hat, ſie zu ſagen, und aus eben dieſer Urſache ſagt er ſie ſo kurz, als möglich iſt.

] Redet ein ſolcher Menſch nicht beſtändig ſo, ſo wird er es doch alsdann allemal thun, wenn er auf ſich ſelbſt Achtung giebt, wenn er mit Leuten redet, für die er Achtung haben ſoll, und wenn er in wichtigen Dingen begriffen iſt. Stellet man ihn noch über dieſes in wichtige Umſtände, an denen ſein Herz Antheil nimmt, ſo wird ſeine edle Art ſich auszudrücken, dadurch nicht abnehmen. Die Gemütsbewegungen lehren den Menſchen kennen, ein wohlerzognes Gemüt läßt ſich nirgend edler finden, als in den Leidenſchaften, ſo wie eine pöbelhafte Seele ſich nirgend niederträchtiger ſehen läßt. Alle Eigenſchaften, die ich itzo von den Reden eines wohlerzogenen Menſchen angegeben habe, erſcheinen alsdenn in noch ſtärkerm Grade. Er fühlet zwar eben die Leiden=[9]ſchaften, welche gemeine Herzen empfinden, aber wenn die letztern bey den geringſten Kleinigkeiten nichts als O! und Ach! auszurufen wiſſen, oder im Fall ſie erzürnet ſind, die Sprache mit neuen Schimpfwörtern bereichern: ſo zeiget ſich bey ihm die Größe ſeiner Leidenſchaften aus den Betrachtungen, die er über die Urſache derſelben machet. Er hat wie von allen Sachen alſo auch von dem, was er ſelbſt fühlet, viel deutlichere Begriffe als andre, und indem er die Gründe deſſen anführet, was er fühlet; ſo rührt er alle diejenigen, die ihn anhören, an ſtatt daß andre entweder nicht rühren, oder zu lachen machen, je mehr ſie ſich ungeberdig ſtellen. Nur in dem allerheftigſten Erſtaunen, wenn der Verſtand betäubet und als vom Donner gerührt iſt, drückt ſich ſein Zuſtand durch eine Ausrufung und durch ein beredtes Schweigen aus, bis er mit ſeinen Gedanken auch die Sprache wiederbekömmt.

Dieſes iſt der wahre Begriff, den uns die Erfahrung von den Reden eines Menſchen an die Hand giebt, der nebſt einem natürlich lebhaftem Verſtande vor andern eine edle Erziehung gehabt, und dieſelbe durch den Umgang mit der geſitteten Welt vollkommen gemacht hat. Wer daran zweifelt, darf nur prüfen, warum manche Leute das Glück haben, durchgehends angeſehen zu werden, und warum man ſo aufmerkſam und voll Vergnügen iſt, wenn man ihnen zuhöret, unterdeſſen, daß ein andrer der nichts als einen groben gefunden Menſchenverſtand hat, zwar viel gute Sachen ſagt, aber mit einer Art, daß dieſe Sa=[10]chen unter der Plumpheit ſeiner Ausdrücke verächtlich werden. [2

Der Begriff eines ſolchen edelgeſitteten Menſchen, der viel Verſtand hat, iſt der gewöhnliche Begriff, den man von Leuten von Stande überhaupt hat, und haben ſoll. Die Dummheit und die Plumpheit ſchicken ſich ſo wenig zu dem Begriffe eines Menſchen von Stande, daß ſie ihn vielmehr ſtillſchweigend ſeiner Würde entſetzen, ihm nichts als die Titel davon übrig laſſen, und hingegen der Hochachtung der Welt, als des wahren Vorzugs erhabner Perſonen berauben. Ich bin alſo ſchuldig, Menſchen von Stande, die ich ihrem Stande gemäß vorſtellen will, ſo reden zu laſſen, wie man dafür hält, daß Leute von beſonderm Verſtande und von edlen Sitten reden ſollen, und wie ſie wirklich reden, wenn ſie ſich als ſolche zeigen wollen. Je höher der Stand iſt, den ich vorſtelle, in deſto größerer Vollkommenheit muß ich ihnen die obengemeldeten Eigenſchaften der Rede beylegen. Dann es kömmt noch dazu, daß ſehr wenig Menſchen Gelegenheit haben, Leute von ſehr hohen Stande täglich und bey vielerley Umſtänden ſprechen zu hören. Ein etwas größerer Theil höret ſie nur ernſthaft und kurz und zwar allemal von Angelegenheiten und mit Anſehen reden, der größte Theil endlich hat gar nichts mit ihnen zu thun. Und eben dieſes vermehret die ehrerbietigen Begriffe, die man ſich von ihrem Verſtande, von ihrem edlen Weſen und alſo von ihrer anſtändigen Art zu reden machet.

[11] Dieſe Begriffe werden noch mehr erhöhet, wenn

wir unter den erhabnen Menschen diejenigen herausnehmen, die sich durch ihre kühnen oder großmüthigen Thaten, und kurz, durch ihre edle Art zu denken, vor andern ihres Standes hervorthun, und die wir Helden nennen; und eben diese Begriffe bekommen noch einen neuen Zusatz, wenn zu dieser Ehrerbiethung gegen die Helden auch noch diejenige kömmt, die wir gegen das Alterthum tragen. Wenn man von einem berühmten Manne hört, so ist das gewöhnlichste, daß man wünschet, ihn zu sehen und ihn zu hören, und wenn man sich untersuchet, warum man dieses wünsche, so wird man finden, daß es aus der einmal gemachten Einbildung herrühret, weil man glaubt, daß ein Mann, der so viel Ruhm erlangt, unfehlbar ein viel anständigeres Wesen an sich haben, und viel edler und besser reden müsse, als diejenigen, die diesen Ruhm nicht erlanget haben. Eben so, wie man aus Ehrerbiethigkeit geneigt ist, zu glauben, daß die Menschen, so vordem gelebt, größer an Gestalt gewesen seyn müssen, als wir: so kann man auch den Begriff nicht ablegen, daß die Helden des Alterthums größer an Geiste als die itzigen gewesen seyn müssen, und man wird hierinnen bestärket, weil die Geschichte uns nichts als merkwürdige Dinge und merkwürdige Reden von ihnen aufbehalten, und alles dasjenige unterdrücket haben, was sie in unsern Augen erniedrigen und gewöhnlichen Menschen gleich machen könnte. Ich gestehe es zu, alle diese Einbildungen sind großen Theils ein Irrthum, aber [12] ein so eingewurzelter Irrthum, daß diese Begriffe immer wieder kommen, wenn wir auch von dem Gegentheile überzeugt sind, sie sind ein allgemeiner Irrthum, nach welchem also ein Poet sich richten muß, und noch dazu ein Irrthum, der zum Zwecke des Poeten dienet, weil er ohne denselben die Erregung der Gemütsbewegungen, die er durch das Trauerspiel zu erwecken sucht, weit schwerer und lange nicht in demselben Grade erhalten würde.

Wir nehmen nur an den Empfindungen derjenigen Theil, die wir hochschätzen, und wir haben hingegen ganz entgegen gesetzte Empfindungen bey den Leidenschaften derjenigen Leute, die wir verachten. Ihre Thränen machen uns

zu lachen, ihre Verzweiflung macht uns Freude, und ihr Vergnügen hingegen macht uns unwillig. Wollen wir also Leidenschaften und besonderes Mitleiden erregen, so müssen wir Hochachtung gegen diejenigen Personen erwecken, durch die wir diese Leidenschaften erregen wollen. Nun sind es lange nicht so sehr diejenigen Sachen, die ein Mensch sagt, als vielmehr die Art, womit er sie sagt, woraus man seine Gedanken über einen Menschen fasset. Denn es braucht nicht viel Kunst Sachen zu sagen, die man nicht denket, aber in der Art sich auszudrücken, verräth sich die Art zu denken eines Menschen wider seinen Willen, und es ist viel künstlicher diese zu verstellen, als seine Gedanken selbst. Aus der Art des Ausdruckes machen wir die allermeisten Schlüsse einen Menschen entweder hochzuachten oder zu verachten; Und [13] ein Mensch, der die allerniederträchtigsten Gedanken und Empfindungen auf eine edle Art einzukleiden und vorzustellen weiß, hat das Glück unsere Hochachtung zu erschleichen, die ein anderer nicht erhalten kann, der auf eine plumpe Art spricht, ob er gleich dabey noch so aufrichtig und redlich, das ist, wahrhaftig edel denkt. Wollen wir also unsern Endzweck seyn lassen, Leidenschaften zu erwecken, so ist ein wesentliches Mittel dazu, daß der Ausdruck unserer Helden ausnehmend würdig und anständig sey, das ist, daß er in dem höchsten Grade die Eigenschaften habe, dazu wir eben itzo die ersten Gründe und Begriffe gesehen, und die ich noch etwas deutlicher ausführen, und zur Ausübung brauchbarer machen will.

Um nicht alle Augenblicke neue Exempel zu meinen Anmerkungen machen zu dürfen, habe ich hierzu eine Stelle aus dem Racine und zwar eine solche gewählet, dergleichen man auf allen Seiten findet, und die gegen andere gehalten, nur ganz wenig Zierrathen hat, damit man mir nicht vorwerfen dürfe, daß ich in dem Ausdrucke der Trauerspiele etwas allzu gekünsteltes verlange, welcher Vorwurf dem Racine niemals mit Recht gemacht werden können. Sie ist aus dem ersten Auftritte des zweyten Aufzuges des Trauerspiels Bajazet genommen.

] *BAJAZET.*

[II, 1, 93] Oui, je tiens tout de vous, et j'avois lieu de croire,
Que c'etoit pour vous meme une aſſez grande gloire,
En voyant devant moi tout l'Empire à genoux,
De m'entendre avouer, que je tiens tout de vous.
[14] Je ne m'en defens point: ma bouche le confeſſe,
Et mon reſpect ſaura le confirmer ſans ceſſe.
Je vous dois tout mon ſang. Ma vie eſt votre bien.
Mais enfin voulez vous. . . .

ROXANE.

Non, je ne veux plus rien.
Ne m'importune plus de tes raiſons forcées.
Je vois combien tes voeux ſont loin de mes penſées.
Je ne te preſſe plus, ingrat, d'y conſentir.
Rentre dans le néant, dont je t'ai fait ſortir.
Car enfin qui m'arrête? Et quelle autre aſſurance
Demanderois-je encor de ſon indifference?
L'ingrat eſt-il touché de mes empreſſemens?
L'amour même entre-t-il dans ſes raiſonnemens?
Ah! je vois tes deſſeins. Tu crois, quoique je faſſe,
Que mes propres perils t'aſſurent de ta grace;
Qu'engagée avec toi par de ſi forts liens
Je ne puis ſeparer tes interets des miens.
Mais je m'aſſure encore aux bontés de ton frere.
Il m'aime, tu le ſais: et malgré ſa colere,
Dans ton perfide ſang je puis tout expier,
Et ta mort ſuffira pour me juſtifier.
N'en doute point, j'y cours, et des ce moment meme. .
Bajazet, ecoutez, je ſens, que je vous aime.
Vous vous perdez. Gardez, de me laiſſer ſortir.
Le chemin eſt encore ouvert au repentir,
Ne deſeſperez point une amante en furie.
S'il m'echapoit un mot, c'eſt fait de votre vie.

24] Ich will dieſes erſtlich ſo überſetzen, wie ich dafür halte, daß die Majeſtät des Ausdruckes, die ſich in dem Original befindet, auch im Deutſchen beybehalten ſey.

Bajazet.

[15] Ja! alles dank ich dir. Doch hätt' ich Grund zu meynen,
Du würdeſt durch den Ruhm dir ſelbſt belohnet ſcheinen.
Wenn du, kniet dieſes Reich mit Ehrfurcht einſt vor mir,
Mich ſelbſt bekennen hörſt, dieß alles dank ich dir.

Mein Mund gesteht es gern, und wird es nie verschweigen.
Die That soll es dir stets in meiner Ehrfurcht zeigen.
Ich leb aus deiner Gunst. Mein ganzes Blut ist dein.
Doch, sage, willst du wohl. . . .

Roxane.

Ich will nichts weiter. Nein!
Erzürne mich nicht mehr mit so erzwungnen Gründen.
Ich seh, dein Wunsch ist nicht mit meinem zu verbinden.
Ich zwing, Undankbarer, dich nicht zu deinem Glück.
Ich zog dich aus dem Nichts: fall in dein Nichts zurück.
Denn wer hält mich noch auf? was fordr' ich andre Zeichen,
Um wie verschmäht ich sey, Gewißheit zu erreichen?
Wo scheint von meiner Huld sein Herz gerührt zu seyn?
Wo mischt die Liebe sich in seine Reden ein?
Nun seh ich es, du glaubst, daß, was ich auch beschliesse,
Die Noth, in der ich bin, dein Wohl versichern müsse.
Die Bande zwischen uns hältst du für allzu fest,
Daß sich von deinem Glück mein Glück nicht trennen läßt.
[16] Doch deines Bruders Herz steht mir noch immer offen.
Er liebt mich, wie du weißt. Ich kann Vergebung hoffen.
Dein ungetreues Blut ist was mich retten soll.
Dein Tod ist mir genug, so bin ich unschuldsvoll.
Ich eile, hoffe nicht, daß ich ihn noch verschiebe,
Gleich itzt. . . . Hör, Bajazet, ich fühl, daß ich dich liebe.
Du stürzest dich. Gieb acht! laß mich nicht von dir gehn. [25]
Du siehst den Weg zur Reu, dir itzt noch offen stehn.
Befürcht ein liebend Herz zur letzten Wuth zu zwingen.
Ein Wort, das mir entfährt, wird dich ums Leben bringen.

Und ich will noch eine andere Uebersetzung liefern, welche eben diese Gedanken auf eine Art einkleidet, die der Majestät des Trauerspiels zuwider ist.

Bajazet.

Ach ja! ich habe zwar dieß alles bloß von dir.
Dieß hab ich längst erkannt, doch dacht ich auch darneben,
Es würde dir dafür nicht wenig Ehre geben,
Wenn ich, wird dieses Reich mir künftig unterthan,
Wie viel mir deine Huld verehrt, bekennen kann.
Ich lehn es gar nicht ab. Mein Mund muß es gestehen.
Du sollsts auch iederzeit aus meiner Ehrfurcht sehen.
Nur deiner werthen Hand dank ich mein ganzes Blut.
Ja selbst mein Leben ist ein dir ganz eignes Gut.
Doch wolltest du gleichwol. Vergieb, daß ich dich frage.

[17] Roxane.

Nein! ich will weiter nichts, daß ich dirs deutlich ſage.
Fall' mir nur nicht forthin mit deinen Gründen ſchwer.
Du ziehſt ſie ohne das nur mit Gewalt hieher.
Dein Wünſchen will ſich nicht zu meinem Zweck bequemen.
Und alſo müßt' ich mich dich mehr zu bitten ſchämen.
Nein! willige nur nicht, Undankbarer, darein.
Du ſollſt bald wiederum, was du geweſen, ſeyn.
Bedenkeſt du, daß ich dich aus dem Staub erhoben?
Was hält mich noch zurück, was will ich noch für Proben,
Daß du nur gegen mich voll lauter Kaltſinn ſeyſt.
So viel mein zartes Herz ihm heißen Eifer weiſt:
Wird der Undankbare durch ſolchen wohl gerühret?
Wird wo ein Fünkchen Glut in ſeinem Thun geſpüret?
26] Doch halt! ich merk es ſchon, was du im Schilde trägſt.
Du bildeſt dir wohl ein, ſo nah du mir es legſt;
So müßt ich um nur ſelbſt dem Unglück zu entgehen,
Mit Gnad und Huld für dich doch nimmer fertig ſtehen.
Ich ließ mich allzu weit mit dir, Betrüger, ein.
Drum denkſt du, könn ich mich nicht mehr von dir befreyn,
Und unſer Vortheil ſey nun gar nicht mehr zu trennen.
Doch glaub, ich werde noch den Bruder beugen können.
Dein Bruder hat mich lieb. Dieß weißt du ſelber wohl.
Ich weiß ſchon, wie ich ihm den Zorn vertreiben ſoll.
[18] Du biſt das Opferthier, und ich darf dich nur ſchlachten,
So wird er mich für rein und für entſchuldigt achten.
Dein Tod iſt ſchon genug, den ich befehlen kann.
Ich mache warlich Ernſt. Du ſollſt und muſt daran.
Itzt rennt mein Fuß dahin, in dieſem Augenblicke.
Doch ach! ich fühle noch zu ſehr der Liebe Stricke
Eh ich dich tödten ſollt, wollt ich wer weiß was thun.
Ich meyn es gut mit dir. Drum höre mich auch nun.
Fürwahr, du wirſt dich ſelbſt in dein Verderben ziehen.
Nein! mache nicht, daß ich mich muß hinaus bemühen.
Kurz um! itzt haſt du noch zur Reue kurze Friſt,
Weil dir noch Thür und Thor dazu geöffnet iſt.
Drum äffe mich nicht mehr. Und ſuche nicht mein Raſen
Wenn ich verzweifeln muß, noch ſtärker anzublaſen.
Es koſtet mich nicht mehr als nur ein einzig Wort
So holet man dich gleich zum nahen Tode fort.

Die erſte Eigenſchaft alſo, die man von dem Ausdrucke eines Trauerſpiels mit Rechte fodern kann, iſt die Vermeidung aller Redensarten, welche auf gemeine und niedrige Begriffe führen können. Es iſt niemand ſorgfältiger in

Beobachtung dieſer Regel als die Franzoſen, und man muß zugeſtehen, daß ſo gar die allerſchlechteſten unter ihren Poeten darwider entweder ſehr ſelten oder gar nicht verſtoßen haben. Man wird nur etwas gemeines und geringes thun, wenn [27]
man ſich bey der Ausarbeitung eines Trauerſpiels an dieſe Regel alsdann erſt erinnern will, wenn einen entweder der Klang des Verſes und die Begierde ihn geſchwind fertig zu machen, auf die [19] Verſuchung führen ſollten: einen Menſchen, den man haſſet einen Hund oder ſtatt eines Ungeheuers ein ungeheures Thier oder ein ſchändlich Laſterthier zu nennen, an ſtatt eines Schlachtopfers einen Menſchen ein Opferthier zu heißen, (ſo lange es wider die guten Sitten iſt, einen Menſchen ein Thier zu nennen,) einer Frevelthat den Nahmen eines Bubenſtückes beyzulegen, eine Frauensperſon mit dem Worte Weib oder o Weib anzureden, und von den Freyern einer Prinzeßin zu ſprechen. Von Redensarten, welche kein Menſch in einem geſitteten Umgange zumal von vornehmen Perſonen brauchet, verſteht es ſich von ſich ſelbſt, daß ſie in dem Trauerſpiele keinen Platz haben. Es iſt hierbey auch noch ganz wenig gethan, wenn ich die Sprichwörter vermeide, und z. E. von einer Sache die erzwungen iſt, nicht ſage, daß ſie bey den Haaren hergezogen ſey. Auch die eigenthümlichen Redensarten einer jeden Sprache, die den Sprichwörtern allzunahe kommen, oder die auf ein niedriges Gleichniß gegründet ſind, thun in einem Trauerſpiele eine üble Wirkung und erwecken öfters Lachen, wo man Mitleiden zu erwecken ſuchet, theils weil ſie ſo oft gebraucht ſind, daß der meiſte Theil der Menſchen ſie ſagen und anhören, ohne zu wiſſen, was ſie darunter verſtehen, theils weil ſie durch den Mund des gemeinen Mannes ſo oft entehret worden, daß ſie zu einem ſo hohen Grade des Edlen nicht mehr zu brauchen ſind. Zu ſagen, du haſt mir es ſehr nahe geleget, ſich mit einem allzuweit einlaſſen, einen hinter das Licht führen, ſind alles vielleicht gute Redensar-[20]ten, wenn ſie außer dem Trauerſpiele gebraucht werden, wo es ſich ſchickt zu reden, als ob man in ſeiner

Gelaſſenheit wäre, und kein Blatt für den Mund zu nehmen. Auch die wohlgezogenſte Leute brauchen dergleichen dann und wann, aber nicht bey allen Gelegen-
28] heiten, und am allerwenigſten in Umſtänden, welche Achtung auf ſich ſelbſt und auf andre erfodern. Für Helden alſo, welchen man, was edel im Reden iſt, in noch höhern Grade beyleget, ſchicken ſie ſich noch weniger. Einzelne Gleichniß-wörter von niedrigen Sachen, oder die ſonſt allzuabgetragen ſind, ſind der Hoheit des Trauerſpiels eben ſo wenig gemäß: Wenn ich ſage, daß mich jemand äffet, heiße ich mich ſelbſt einen Affen, und wenn ich von einem andern ſage, daß er etwas nachäfft, ſo wird es ebenfalls ein wenig unhöflich herauskommen. Ich wollte nicht gern, daß man zu einem Mörder ſagte, daß unſchuldiges Blut an ſeinen Händen klebte, und von einem Betrüger, daß er eine Liſt ausgeheckt hätte, oder daß ein Unglücklicher klagte, daß ihm die Freude verſalzen ſey. Einige Ausrufungen, welche von ſchlechten Perſonen ſehr oft bey Kleinigkeiten gebrauchet werden, als zum Exempel, daß es GOtt erbarme! Und einige kleine Verbindungswörter als z. E. Kurz um, für kurz: Ach ja! für ja; ingleichen Ey, was? ... warlich! ... fürwahr! ... gehören aus dieſem Grunde ebenfalls unter die verworfnen Redensarten. Die Worte Nebenbuhler, wofür ich gleichwol kein andres weiß, Maul, Weib ſind in einigen Provinzen Deutſchlands ſo unedel als ſie in andern leidlich ſind, und aus
[21] dieſem Grunde zum Trauerſpiele ziemlich unbequem, oder wenigſtens ſehr behutſam zu brauchen. Man kann ſehr oft Worte durch den Zuſammenhang unedler machen, als ſie ſind, und andre wiederum durch eben dieſes Mittel heben, die ſonſt nicht zu erleiden ſtünden. Ich will z. E. das Wort ſchlachten nicht ganz verwerfen. Wenn ich einen Menſchen der Grauſamkeit beſchuldige, und ihm ſage, Sprich! Mörder, hat dein Schwerdt noch nicht Menſchen genug geſchlachtet: ſo glaube ich wird man darwider nichts einwenden können; wenn ich aber ſage:

Du bist das Opferthier, und ich darf dich nur schlachten
So wird er mich für rein und für entschuldigt achten.

So wird es ein Ohr, das nur edle Begriffe hören will, [22] beleidigen. Diese Regel erstreckt sich noch viel weiter, als man denkt. Die Erfahrung wird uns viele Fälle lehren, wo alle Zuschauer eine Redensart unedel finden, und selbst wider ihren Willen zum Lachen beweget werden, da man gar nicht geglaubt hätte, daß sie etwas lächerliches an sich haben sollte. Man hat viel Behutsamkeit nöthig in einem Trauerspiele alle diese Redensarten zu vermeiden, und wenn man sich dieses angelegen seyn lassen will; so fürchte ich man werde aufhören, sich zu rühmen, daß man in vier bis sechs Wochen oder auf das höchste in zween Monathen vermögend sey ein Muster eines Trauerspiels an das Licht zu bringen.

Gleichwol kann ein Trauerspiel, welches alle dergleichen Redensarten vermeidet, noch immer [22] ganz platt und der Helden, die es vorstellen soll, ganz unwürdig seyn, wenn nicht noch besonders eine Haupteigenschaft dazu kömmt, welche bey nahe alles das übrige in sich schließet, nemlich ein gewisser Schwung eine Art oder wie es die Franzosen nennen ein tour, den man der Rede giebt, und durch welchen sich auch im Umgange ein feiner Verstand von einem groben unterscheidet. Eine Rede kann in ganz niedrigen und einfältigen Worten bestehen, aber eben dieser Schwung machet diese Niedrigkeit und Einfalt edel und unterscheidet sie von einer kriechenden und matten Niedrigkeit, welche nichts an sich hat, das verdiente gehört oder gelesen zu werden. Es würde über die Grenzen einer Vorrede gehen, wenn ich mich in eine weitläuftige Untersuchung aller Kunstgriffe einlassen wollte, wodurch man dem Ausdrucke diesen Schwung und diese feine Art geben kann. Ich muß unterdessen doch einige davon anmerken, damit, wenn es ja so fühllose Geister geben sollte, welche den Unterschied eines feinen Ausdruckes und einer ungeschickten und unmanierlichen Rede nicht begreifen wollen, sie mir wenigstens nicht einwerfen können, es sey dieses eine bloße Einbildung und ein Hirngespinste.

30] Die Wahl desjenigen Umstandes von einer jeden Sache, der sich vor andern am besten zum Endzwecke schicket, die Kunst ganz gewöhnlichen Gedanken das Ansehen der Neuigkeit zu geben, die Geschicklichkeit überall im Vorbeygehen Gedanken und Einfälle anzubringen, ohne daß es scheinet, daß man sich darum Mühe geben, und etwas besonders sagen wolle, sind die größten Kunstgriffe, welche dem [23] Ausdrucke diese Eigenschaft zuwege bringen. Voltaire führet in der Vorrede seiner Marianne zwey Exempel an, eines aus der Phädra des Racine, und eines aus der Phädra des Pradon, welche beyde fast durch nichts anders als durch den Ausdruck unterschieden sind, und zwar dadurch, daß dem Pradon dieser Schwung und diese feine Art des Vortrages fehlen, die hingegen im Racine in der grösten Vollkommenheit zu finden sind. Ich kann mich auf keine größre Erfahrung berufen, als eben auf die Phädra des Racine, und wer ein feiner Kenner der Trauerspiele werden will, dem weiß ich kein beßres Mittel an die Hand zu geben, als eben diese beyden Arbeiten eines guten und eines mittelmäßigen Poeten gegen einander zu halten. Ich will zwar nicht mit dem Voltaire behaupten, daß fast der ganze Unterscheid beyder Stücken in dem Ausdrucke der Verse bestehe. Die Helden des Pradon stellen sich in allen seinen Stücken hin und wieder ungeberdig, wenn sie nicht nöthig hätten in außerordentliche Bewegung zu gerathen, und sie sind hingegen ganz gelassen, wenn man denken sollte, daß sie voller Entsetzen und in den größten Leidenschaften seyn würden. Gewiß ist es aber, daß ein großer Unterscheid von beyden eben in der Feinigkeit dieses Schwunges der Rede bestehet, Racine ist darinnen besonders vor allen tragischen Poeten ein Meister, und seine Kunst hierinnen hat bey jedem neuen Stücke, das er ausgearbeitet, zugenommen. So ungekünstelt und niedrig die Rede des Bajazet ist, die ich oben angeführet habe, und so niedrig sie seyn soll, da nichts weniger der Hoheit der Gedanken fähig ist, als die Ehrerbietigkeit und Unterwürfigkeit: so sehr unterscheidet sie sich durch diese Feinig=[24]keit, und

31] daß ich mich des Französischen Wortes bediene, delicatesse

des Vortrages. Er widerholet das je tiens tout de vous, alles dank ich dir, um der Prinzessin die Ehre die ihr dieses Bekänntniß des Prinzen machet, recht schmecken zu lassen, und da er ihr vorstellet, daß er dieses auf dem Throne selbst noch gestehen würde, so zeigt er sich zugleich auf der größten Stuffe seiner Herrlichkeit, und in der größten Ehrerbiethigkeit für sie:

En voyant devant moi cet Empire à genoux.
Wenn du, kniet dieses Reich mit Ehrfurcht einst vor mir
Mich selbst bekennen hörst; dieß alles dank ich dir.

Man bedenke wie matt diese Begriffe werden, wenn ich eben diese Gedanke mit den Worten ausdrücke.

Wenn ich, wird dieses Reich mir künftig unterthan,
Daß du dieß alles mir geschenkt, bekennen kann.

In den ganzen oben angeführten Reden ist alles auf eine eben so feine Art gesagt: und die Gegeneinanderhaltung beyder Uebersetzungen kann zeigen, was eben dieselben Gedanken ohne diese feine Art des Ausdruckes seyn würden. Dieser Schwung ist besonders nöthig, um Sachen mit einer Anständigkeit zu sagen, welche an sich selbst nicht allein nichts majestätisches sondern auch etwas niedriges an sich haben. Wie wenig majestätisch würde es klingen, in einem Trauerspiele zu erzählen:

Weil sie in Ohnmacht fiel, hat man sie aufgeschnürt,
Da fand man diesen Brief den sie bey sich geführt.

Und hingegen wie fein ist der Schwung, den Racine diesem Umstande in eben dem gemeldeten Bajazet zu geben weiß:

Toujours evanouie
Madame, elle ne marque aucun reste de vie,
Que par de longs soupirs et des gemissemens,
[25] *Qu'il semble que son cœur va suivre à tous momens.*
Vos femmes, dont le soin à l' envi la soulage, [239]
Ont decouvert son sein, pour leur donner passage.
Moi-meme avec ardeur secondant ce dessein
J'ai trouvé ce billet enfermé dans son sein.

Es würde unterdessen ein unnatürlicher Zwang seyn,

und der Majestät des Trauerspiels zuwider lauffen, wenn man sich bemühen wollte, Sachen mit einer ausgesuchten Art vorzutragen, welche nicht verdienen, daß ein erhabner Verstand sich dabey aufhalte, und die man nur deswegen sagt, weil es nöthig ist sie zu wissen. Sachen, bey denen es nichts zu denken giebt, kann man niemals zu kurz sagen. Es ist genug, daß ich sage, ich gehe oder er kömmt, und zu sagen, daß man seine Schritte wohin lenkt, oder daß einen der geschwinde Fuß weg trage, sind Blümchen der Rede, welche für die precieuses ridicules oder für einen Pedanten wohl stehen. Ein Held wird in einem Trauerspiele, wenn es die Umstände erfodern, einem andern sagen können: Setze dich. Kaum wird es sich schicken zu sagen: Laß dich nieder, und noch weniger: beliebt dir, dich zu setzen. Am allerwenigsten aber wird es mit seiner Ernsthaftigkeit übereinkommen, wenn er spräche: Erspare deinen Füßen die Last deinen Cörper zu tragen. Je mehr ein Mensch Verstand hat und je gesitteter er durch den Umgang worden ist, desto mehr ist er überhaupt davon entfernet dergleichen weitläuftige Umstände zu machen, in welchen kleine Geister und halbgesittete Leute sich einbilden, daß die artige Lebensart bestehe. Alles also was das Ansehen eines bloßen Compliments hat, ist der Majestät des Trauerspieles nachtheilig, und auch sodann wenn eine Dankſagung oder et-[26]was dergleichen vorkömmt, hat man nöthig diejenigen Worte zu vermeiden, welche den gewöhnlichen und alltäglichen Complimenten nahe kommen. Wir haben oben das Exempel an der Dankſagung, die Racine dem Bajazet in den Mund leget. So natürlich es wäre, eine Dankſagung in den Worten zu machen: Ich
233] danke dafür oder ich bin dir dafür verbunden, so lächerlich würde es in einem Trauerspiele seyn.

Der Nachdruck ist ebenfalls eines von den vornehmsten Hülfsmitteln, die Majestät des Ausdruckes zu befördern. Eine Deutlichkeit, welche diejenigen Begriffe, die vor andern das Hauptwerk eines Gedanken ausmachen, zu heben und in ihr Licht zu setzen weiß, welche die Zweydeutigkeiten vermeidet,

und welche den Verstand niemals in Zweifel stehen läßt, worauf sich dasjenige beziehe, was ich sage, ist das erste Stück dieses Nachdrucks, und in einem theatralischen Stücke um desto nöthiger, da die hergesagten Worte so gleich verschwinden und der Zuschauer nicht inne halten kann, um eine Sache, die er nicht recht begriffen hat, noch einmal zu betrachten. Man muß aber nicht glauben, daß diese Deutlichkeit durch ein weit ausgedehntes Geschwätz befördert werde, wo man die Gedanken erst von einer Menge Verbindungswörtern saubern muß, ehe man ihre Stärke erkennen kann, wo die Nebenbegriffe, die man zur unrechten Zeit und mit vielen Worten anbringt, den Hauptbegriffen das Licht benehmen, und wo man sich in acht nimmt einen andern als alltäglichen Einfall zu sagen, aus Furcht, daß er nicht verstanden werden möchte. Dergleichen Sorgfalt ist nicht allein dem Nachdrucke gänzlich zuwider, sondern sie benimmt auch dem Acteur alle Gelegenheit, den Gedanken [27] durch den Nachdruck seiner Stimme zu helfen, und wenn er sich lange an den weitläuftigen Verbindungswörtern athemlos gesprochen und sich gemartert, eine matte Periode lebhaft zu machen, muß er mit aller seiner Kunst zuletzt einen Hauffen nur halbgerührter Zuschauer zurücklassen, die ganz kaltsinnig geblieben seyn würden, wenn er seine Kunst nicht besser verstünde, als der Poet, und wenn er nicht desselben ohnmächtige Worte beynahe durch ein Wunderwerk beseelte. Obgleich fast keine Zeile in der obenangeführten Rede der Roxane ist, die nicht ein Exempel von Nachdrucke seyn könnte: so will ich doch nur den Vers anführen.

Rentre dans le neant, dont je t'ai fait sortir. [234]
Ich zog dich aus dem Nichts, fall in dein Nichts zurück.

Ungeachtet es eben dieser Gedanke ist, wenn ich sage,

Du sollst bald wiederum, was du gewesen, seyn,
Bedenkest du, daß ich dich aus dem Staub erhoben?

und ungeachtet: fall in dein Nichts zurück, mit nicht so gewöhnlichen Worten als das letztere gesagt ist; so behaupte ich doch, daß es viel deutlicher ist, weil es das-

jenige, was es ſagen ſoll, ohne Umſchweif und in ſeinem völligen Lichte vor Augen ſtellet. Der Verſtand des Zuſchauers oder Leſers weiß niemals weniger, was man ſagen will, und hat niemals undeutlichere Begriffe von dem, was ihm vorgeſtellet wird, als wenn er nach langen Umſchweifen zwar viel Worte, aber nichts, das Aufmerkſamkeit verdiente gehöret hat.

Dieſer Nachdruck wird meiſtentheils durch die Kunſt demjenigen was man ſagen will eine gute Art zu geben, befördert, zuweilen aber kann er auch dadurch gehindert werden, und die Urtheilungskraft des [28] Poeten muß hierinnen die Gelegenheiten unterſcheiden, wo es beſſer und nachdrücklicher iſt eine Sache mit ganz eignen und natürlichen Worten zu ſagen oder ſie zu umſchreiben. Die Parodie der Alzire tadelt nicht mit Unrecht den Ausdruck des Voltaire, da er von den Waffen der Americaner redet und ſie

Des habitans des eaux depouilles inutiles.

nennet, um nicht hâretes des poiſſons Fiſchgräden zu ſagen. Denn dieſe Worte ſind ſo zweydeutig und ſo unbeſtimmt, daß man aus dieſer Unterſchreibung nicht ſo gleich ſchließen kann, was er ſagen will. Und Herr Voltaire hätte eine genauere und deutlichere Umſchreibung ſuchen ſollen. Der Vers des Racine:

Ecoutez, Bajazet, je ſens que je vous aime
Hör, Bajazet, ich fühl, daß ich dich liebe.

kann durch die allerwohlausgeſonnenſte Redensart nicht erſetzet werden, wenn man gleich die Stricke, die Ketten, die
35] Kerzen und die Flammen der Liebe auf einen Haufen zuſammen brächte, um dieſes auf eine recht neue Art auszudrücken.

So wohl der Schwung des Ausdruckes, als der Nachdruck deſſelben, kann eben ſo wenig ohne die Schönheit der Gedanken beſtehen, als ſich die Glätte und der Glanz einer Marmorſäule ohne den Marmor denken läßt, der geglättet iſt. Der Menſch hat nichts edlers an ſich, als daß er denkt, und je geſchwinder und richtiger er denkt, deſto edler iſt er.

Ein Held, der die größte Handlungen von der Welt thut, hat keinen Verdienſt davon, wenn dieſe Handlungen nicht aus Ueberlegungen herrühren, deren der meiſte Theil der Menſchen nicht fähig iſt. Es kann alſo nicht fehlen, daß ein Trauerſpiel welches der Helden würdig ſeyn ſoll, die es vorſtellet, voll ſchöner Gedanken [29] ſeyn muß. Denn es iſt nichts widerſprechenders als ein Held, von dem man lauter ehrerbietige Begriffe hat, und dem es gleichwohl am Verſtande fehlt, oder der nicht mehr Verſtand hat, als der gemeine Haufe der Menſchen. Ich rede nicht von Wortſpielen, von Gedanken, die keine Wahrheit in ſich haben, und nur ein glänzendes Spielwerk ſind, auch nicht von ſolchen, die zur Sache nicht gehören, und die nur angebracht werden, damit man etwas ſchönes zu ſagen ſcheine. Ich habe ſchon oben mich auf die Erfahrung berufen, daß der wahre Carakter der Reden eines Menſchen, der Erziehung und Verſtand hat, darinnen beſtehet, von den Sachen mit Scharfſinnigkeit zu ſprechen, ohne daß es ſcheinet, daß er ſich Mühe gebe, etwas ſchönes zu ſagen. Diejenigen irren ſich, welche glauben, daß der Verſtand des Menſchen nicht ſcharfſinnig ſey, wenn das Gemüt beweget iſt. Es iſt wahr, er iſt blind gegen alles andere, was mit der Gemütsbewegung nichts zu thun hat, davon das Herz eingenommen iſt, oder was ſie hindern will, aber er iſt eben dieſes nur darum, weil ſein ganzer Verſtand mit demjenigen Begriffe beſchäfftiget iſt, der dieſe Gemütsbewegung bey ihm erwecket, und was dieſen Begriff betrifft, iſt er deſto ſcharfſinniger, ſich ihn auf tauſend Arten vorzuſtellen. Die Atalide des Racine rufet bey dem Tode des Bajazet, da ſie im Begriffe [26] iſt, ſich ſelbſt zu ermorden, nach vielerley andern ſchönen Gedanken aus:

Ah! n'ai-je eu de l'amour que pour t'aſſaſſiner!

Und eine ſolche Ausrufung iſt viel kräftiger als wenn man nichts als ein ewiges o! und ach! ihr Götter! o Himmel! wie? was? ach! ich Elende, und daß Gott erbarm dazu, vorzubringen weiß. Ausrufungen, welche [30] weiter keine Bedeutung haben, und nichts zu

denken geben, gehören nur in die äußersten Fälle, wenn der Verstand des Menschen betäubet zu seyn scheinet, für einen Oedipus der in der größten Verzweiflung ist, und nicht weiß, an welches von seinen Verbrechen er zuerst denken soll, für eine Elektra, die vom Klagen müde ist, und nach einer langen Betrachtung ihres Unglücks gleichsam aufhöret zu denken, für eine Person, die durch ein jählinges Unglück in Entsetzen geräth; und wenn sie nicht wieder durch Gedanken unterbrochen werden, drücken sie nicht die Gemütsbewegungen eines Helden, sondern eines gemeinen Menschen aus, der dann und wann ein großes Geschrey über eine Kleinigkeit machet, und selbst nicht weiß, was ihm fehlet.

Ich glaube, ich habe mich so deutlich erkläret, daß ich auf den Einwurf nicht antworten dürfte, den mir manche machen möchten, die die Gewohnheit haben, daß sie um den einen Fehler zu rechtfertigen, so gleich das andere ihm entgegen gesetzte Aeußerste angreifen. Soll dann, werden sie sagen, ein Trauerspiel aus lauter Orakeln bestehen? Wenn man so viel körnichte Gedanken haben will, so darf man ja nur einen Haufen Sinngedichte sammlen, und hernach die Nahmen der redenden Personen nach eignem Gefallen darüber setzen. Es ist nicht dieses, was ich sage. Gedanken, die mit ihrem gehörigen Nachdrucke vorgetragen sind, sind keine Orakel, und an einander hängende Reden, welche einen Verstand verrathen, der lebhafte Vorstellungen von den Dingen
37] hat, sind keine Sinngedichte. Es gehet nirgends leichter an, die Namen der redenden Personen hinzusetzen, wohin man will, als in denenjenigen [31] Trauerspielen, wo die Helden nichts als gleichgültige Erzählungen und mit gezwungenen Ausrufungen vermischte gemeine Dinge vorbringen. Diese schicken sich für einen Carakter so gut als für den andern; Hingegen da ein ieder Mensch eine Sache auf eine andere Art betrachtet, so kann es nur sehr selten und fast niemals gleichgültig seyn, wem ich eine Rede, die voll Gedanken ist, in den Mund legen will.

Gleichwol will ich, um allen Misverstand zu vermeiden, noch nachfolgende zwo Anmerkungen hinzusetzen.

Es ist nicht bloß genug schöne Gedanken zu sagen. Ein Gedanke mag so schön seyn, als er will; so ist er wider die Majestät des Trauerspieles, so bald er an einem Orte stehet, wo er denjenigen Endzweck, von welchem die Frage ist, nicht befördern hilft. Denn er verwandelt den Helden bald in einen Pedanten, bald in einen Petit-Maitre, indem man ihn etwas bloß in der Absicht sagen läßt, um etwas schönes gesagt zu haben, und sich selbst reden zu hören. Hingegen ein ieder Gedanke, welcher zu dem Endzwecke der redenden Person dienet, kann nicht zu scharfsinnig seyn, wenn es keine falsche, sondern eine auf wahrhafte Begriffe gegründete Scharfsinnigkeit ist. Denn ie einen größern Begriff der Held von seinem Verstande giebt, destomehr nimmt er den Zuschauer für sich ein.

Die andere Anmerkung ist diese, daß nicht alle Gemütsbewegungen oder Umstände eines tragischen Helden einerley Menge von Gedanken ertragen können. Der Verstand des Menschen ist gleichsam gefangen, wenn er von Schüchternheit, oder von Ehrerbiethigkeit und Demuth eingenommen [238] ist. Er machet mehr Abschilderungen, sie mögen angenehm oder betrübt seyn, als Schlüsse, wenn er zärtlich ist, oder wenn er von einer Traurigkeit einge=[32]nommen wird, wo es mehr darauf ankömmt sich zu beklagen, als Mittel wider seine Noth zu finden. Hingegen denket er sehr geschwind in der Noth, und läßt sodann viele Gedanken vorbey, die er sonst für nöthig halten würde, zu sagen. Er ist sehr geschäfftig im Zorne und in der Verzweiflung, und es ist sodann kein Umstand, den er nicht hervor zu suchen sinnreich wäre, um seine Gemütsbewegung zu vergrößern, wenn er dieselbe nicht so gleich zur Thätlichkeit bringen kann. Niemals aber thut er sich mehr hervor, als wenn er mit einer Zuversicht zu sich selber redet, die sich auf Muth und Ehrgeiz stützet. Alsdenn ist er reich an Lehrsprüchen, und an sinnreichen Gegensätzen, und weil ihn nichts in Verwirrung setzt, nichts seine Freyheit unterdrücket, so läßt er sich dann vollkommen den Lauf, und zeiget sich in seiner ganzen Größe. Merket man auf die Natur dieser Gemütsbewegungen, und

auf die Art, wie eben dieſelben Leute bey verſchiedenen Umſtänden nicht mehr eben dieſelbe Art zu denken, und denſelben Verſtand haben, und wie ihr Verſtand bald fruchtbarer, bald eingeſchränkter zu ſeyn ſcheinet, ſo wird man mir dieſes zugeſtehen müſſen. Aus eben dieſem Unterſchiede kömmt es, daß die Helden des Corneille weit reicher an Gedanken ſind, als die Helden des Racine. Weil der erſtere mehr Muth und der andere mehr Zärtlichkeit in ſeinen Stücken aufführet. Racine iſt faſt eben ſo reich an Gedanken und eben ſo erhaben, wenn ſich die Gelegenheit anbiethet, eben dergleichen Gemütsbewegungen vorzuſtellen. Aber die natürliche Neigung hat den einen getrieben, mehr zärtliche und den andern mehr mit Muth und Ehrgeiz angefüllte Geſchichte, zum Grunde ihrer Werke zu legen. Es iſt [33] kein nöthigerer Kunſtgriff in der Schreibart als dieſer, den Ausdruck nach der Materie einzurichten. Ein guter Maler wird ein Bild, worinnen er Entſetzen ausdrücken will, nicht
39] mit eben ſo zarten Zügen entwerfen, als die Liebe Jupiters und der Danae, ſondern es wird in ſeinen kleinſten Pinſelſtrichen etwas ſo rauhes ſeyn, wie es der Zweck ſeines Bildes erfordert. Es giebt alſo keine ungeſchicktern Vergleichungen, als wenn ich verlange, daß ein Stück, wo der Kriegesgeiſt und die Ehrbegierde herrſcht, in eben der Schreibart abgefaßt ſeyn ſoll, wie ein anderes, worinnen durchgehends von Liebe geredet wird.

Ich verlange nicht, daß man dieſe Begriffe von dem majeſtätiſchen des Ausdrucks in den Trauerſpielen für neu halten ſolle. Sie kommen mit dem Longin und den Regeln aller guten Kunſtrichter völlig überein. Auch die flüchtigen Gedanken des Fenelon ſagen nichts anders, wenn man ſie genau betrachtet, und aus den dabey angeführten Exempeln erkläret. Sie werden durch die Exempel der Alten und der beſten neuern tragiſchen Dichter, ſowohl in Frankreich, als in England und Italien beſtätiget. Wenn man die Trauerſpiele des Euripides und Sophokles nicht in den lateiniſchen Ueberſetzungen lieſt, als in welchen letztern ihnen die Anſtändigkeit ihrer Schreibart durchgängig ausgezogen, und die

Helden ſo zu ſagen, in Bettlerskleidern vorgeſtellet ſind, ſo wird man finden, daß ich wahr rede. Was die Wahl der Worte betrifft, ſo ſind die Griechen noch weiter darinnen gegangen, als eine Nation heut zu Tage gehet, indem ſie in den Trauerſpielen wie in andern Gedichten die meiſten Dinge, die im gemeinen Leben allzu oft vorkommen, mit ganz an=[34]dern Namen benennen, als womit ſie gewöhnlich beleget zu werden pflegen. Es iſt bekannt, daß die alten Tragödienſchreiber ſehr viel auf lange und die Ohren füllende Wörter hielten. Was den Schwung der Redensarten angehet, ſo fehlet es nirgends an der Feinigkeit derſelben, und er iſt beſonders in Erzählungen, und Beſchreibungen oft prächtiger, als wir ihn heut zu Tage wagen dürfen. Sie hüten ſich auch nicht ſo ſehr vor ſcharfſinnigen Gedanken, als viele vorgeben, welche gern die Alten zu Exempeln ihrer matten und kraftloſen Schreibart machen wollten. Nur ſind wegen der Liebe, die die Griechen und [24] beſonders die Athenienſer zu den öffentlichen Reden hatten, meiſtentheils längere Reden darinnen, als man ſich zu den itzigen Zeiten getrauen darf, auf dem Theater hören zu laſſen, und zwar methodiſche und ordentlich ausgearbeitete Reden, welches man nicht anders bey ihnen verlangen kann, da dieſelben Zuſchauer, denen zu Gefallen dieſe Trauerſpiele geſchrieben worden, dergleichen Reden täglich von den größten Leuten ihres Vaterlandes öffentlich halten hörten.

Um auch hierinnen nichts ohne Beweis zu ſagen, will ich einige Zeilen anführen, die aus Antworten und Gegenantworten beſtehen, und worinnen faſt jede Zeile etwas ſcharfſinniges enthält. Dergleichen kann man in allen Trauerſpielen der Alten, und dann und wann dreyßig und mehr Zeilen nach ein ander finden. Sie ſind aus des Euripides Iphigenia in Aulis genommen*)

*) [400] *ΜΕ.* *Αἴ, αἴ, φίλους ἄρ' οὐχὶ κεκτήμην τάλας.*
ΑΓ. *Εἰ τοὺς φίλους γε μὴ θέλεις ἀπολλύναι.*
ΜΕ. *Λείξεις δὲ ποῦ μοι πατρὸς ἐκ ταυτοῦ γεγώς;*
ΑΓ. *Συνσωφρονεῖν σοι βούλομ', ἀλλ' οὐ συννοσεῖν.*
ΜΕ. *Ἐς κοινὸν ἀλγεῖν τοῖς φίλοισι χρὴ φίλους.*
ΑΓ. *Εὖ δρῶν παρακάλει μ', ἀλλὰ μὴ λυπῶν ἐμέ.*

[35] Menelaus.

Ach! bin ich ärmſter denn von Freunden ganz entblößt?

Agamemnon.

Nein! wenn du nur ſie ſelbſt nicht ins Verderben ſtößt.

Menelaus.

Wo zeigeſt du, daß wir von einem Vater ſtammen?

Agamemnon.

Zum Guten, nicht zur Wut, ſtimm ich mit dir zuſammen.

Menelaus.

Gemeinſchaft auch im Schmerz iſt wahrer Freunde Pflicht.

Agamemnon.

Die fodre wohlzuthun, doch mir zu ſchaden nicht.

Es iſt mir lieb, daß ich um dieſes zu bekräftigen meinen Leſern als das vierte Stück dieſes Bandes eine Ueberſetzung der Elektra des Sophokles vorlegen kann. Die Entfernung hat mir nicht geſtattet, dieſes Stück, das ſchon vor mehr als fünf Jahren fertig gelegen, von neuem wieder durchzuſehen, und ich kann im voraus geſtehen, daß die Begierde die Gedanken des Textes in eben der Kürze und mit demſelben Nachdrucke zu ſagen, hin und wieder mehr Härtigkeit in den Verſen meiner Ueberſetzung verurſachet hat, als ich wünſchte. Es iſt mir nicht daran gelegen geweſen, die Worte ſondern die Majeſtät und die Leidenſchaften des Griechiſchen Trauerſpiels auszudrücken. Ich habe mich daher ſehr oft genöthiget geſehen, eine Metaphor des Griechiſchen Textes mit einer ganz andern im Deutſchen zu geben, indem in zwey verſchiedenen Sprachen es oftmals trifft, daß eine Metaphor in der einen Sprache gemein, abgebraucht und gar lächerlich iſt, die man in der andern ganz neu und edel findet; ich bin gezwungen geweſen, dann und wann eine Schönheit, die ich nicht ausdrucken können durch eine ganz andre wieder zu erſetzen. Denn die Schönheiten eines Textes in der Ueberſetzung weglaſſen, und was in dem erſtern prächtig geſagt iſt, in der letztern mit eigent-

lichen Worten geben, heißt ſeinem Originale unrecht thun. Viele Beywörter, worinnen die Griechen etwas beſonders haben, und die ſich nicht anders als mit vielen Worten überſetzen laſſen, habe ich mit andern Beywörtern vertauſchen müſſen; denn eine weit=[36]läuftige Umſchreibung aus einem Beyworte machen, heißt einen Nebenbegriff des Originals in der Ueberſetzung zu einem Hauptbegriffe machen, und alſo den Verſtand eines ganzen Perioden verdunkeln oder gar verändern. Ich habe hierinnen alle guten Ueberſetzer zu Vorgängern. Ich darf mich hierinnen nur auf den Boileau berufen, der die Schönheiten der Alten wohl kannte, und ſie den neuern bekannt zu machen ſuchte. Die Worte des Oreſt im Euripides:

[255] Ὦ μᾶτερ ἱκετεύω σε μὴ πίσευέ μοι
Τὰς αἱματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας.
Ἅυται γὰρ αὗται πλησίον φρώσκουσί μου.

überſetzt er:

Mere cruelle, arrête, eloigne de mes yeux,
Ces Filles de l'Enfer ces Spectres odieux.
Ils viennent, je les vois: mon ſupplice s'apprête.
Quels horribles ſerpens leur ſifflent ſur la tête?

Ich habe mir niemals die Freyheit genommen, die Worte meines Textes ſo weit zu verlaſſen, und wenn ich in einigen Worten abgegangen bin, ſo iſt es geſchehen, nachdem ich erſt verſuchet hatte, ob ich dem Texte näher kommen könnte.

Es wird mir ein großes Vergnügen ſeyn, wenn ich durch dieſe Probe andre ermuntert, die Schönheiten derer=jenigen Muſter durch Ueberſetzungen bekannter zu machen, derer Nachahmung allezeit der ſicherſte Weg zum Ruhme geweſen.

Copenhagen den 8 April
1747.

Schlegel.

Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters.

[Werke 3, 259—298]

[261] Bey vielen Nationen iſt es das Schickſal des Theaters geweſen, ſeine erſte Bildung aus den Händen nichtswürdiger Landſtreicher zu empfangen; und meiſtentheils auf die unanſtändigſte Weiſe gemishandelt zu werden, ehe es nach und nach zu einiger Schönheit gelanget iſt. Das däniſche Theater genießt den Vorzug, daß es entweder nie in einer ſo niederträchtigen Geſtalt erſchienen, oder daß wenigſtens das Andenken davon erloſchen iſt; da es hingegen noch immer deutſche Komödiantenbanden giebt, welche mit den unförmlichſten und unanſtändigſten Vorſtellungen herumziehen. Die gute natürliche Geſchicklichkeit der neuen däniſchen Acteurs, da ſie zumal ſtudierte Leute ſind, erweckt in mir die Hoffnung, daß durch dieſelben das Kopenhagenſche Theater ſich nicht allein in Hochachtung erhalten, ſondern auch immer mehr hervorthun werde.

Da ich bemerke, daß faſt jeder, der einige Einſicht in witzige Werke zu haben glaubt, ſich Mühe giebt, dieſen neuen Acteurs Erinnerungen mitzutheilen, und daß ein jeder ſie gern nach ſeinen Begriffen eingerichtet ſehen wollte; ſo verleitet mich meine Liebe zu den dramatiſchen Gedichten, und der Fleiß, welchen ich nunmehr zwölf Jahre lang, faſt in allen meinen Nebenſtunden, auf die Regeln des Theaters und auf Schauſpiele verwendet, einige von meinen Gedanken

zu eröffnen. Ich will hierbey nicht dasjenige sagen, was mich [262] selbst am meisten vergnügen würde, sondern ich will mich an die Stelle der Nation setzen, und Betrachtungen anstellen, wie dieselbe am besten belustiget, und wie zugleich das neue Theater ihr am nutzbarsten gemacht werden könnte.

Ich wünschte, daß es den Acteurs bey ihrem Anfange, da sie stets mit Erlernung neuer Stücke beschäfftiget sind, nicht an Zeit fehlen möchte, des Abts Hedelin von Aubignac Pratique du theatre, des Brümois Theatre des Grecs, die Erklärungen über des Aristoteles Dichtkunst, die Anmerkungen, die Corneille über seine eigenen Stücke gemacht hat, die Kritiken, die in Frankreich von Zeit zu Zeit über theatralische Werke erschienen sind, des Riccoboni Remarques sur tous les theatres d'Europe, desselben Reformation du theatre, (worinn man doch aufmerksam seyn muß, seine ungegründeten Einfälle von nützlichen Erinnerungen zu unterscheiden;) ferner i paragoni di teatro, die Vorreden, Prologen und Epilogen zu den englischen Theaterstücken, wie auch einige deutsche Schriften über die Schaubühne zu lesen. Diese Belesenheit würde ihnen statt der Erfahrung dienen; und sie würden, ohne sich sklavisch nach diesen Abhandlungen zu richten, daraus viel Anleitung nehmen können, was sie auf ihrem Theater versuchen sollten.

Ich sage mit Fleiß, ohne sich sklavisch darnach zu richten. Denn eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen. Wir können uns hiervon besonders durch den großen Unterschied des französischen und des englischen Theaters überzeugen. Beyde sind in ihrer Art sehr schön; und doch wird nicht leicht ein englisches Stück auf dem französischen, noch ein französisches auf dem englischen Theater vollkommenen Beyfall erwarten dürfen. Die Engländer lieben eine viel zusammengesetztere Verwirrung, die sich aber nicht so deutlich entwickelt, wie auf dem französischen Theater, sondern nur die interessantesten [263] Puncte der Handlung bemerkt. Die Franzosen

hingegen gehen Schritt vor Schritt in der Handlung fort; sie hüten sich, den geringsten Sprung zu thun; sie dulden keine Unterbrechung durch Nebenwerke, wenn gleich diese Nebenwerke zuletzt zur Vollkommenheit der Haupthandlung mit einstimmen sollten; sie wollen alles erklärt, und alles umständlich erzählt haben, damit sie nichts rathen und schließen dürfen, sondern bloß das Vergnügen haben, zu hören und zu empfinden. Das erstere kömmt von der Geschwindigkeit und Ungeduld im Denken her, die den Engländern eigen ist, und das andere von dem zärtlichen Gemüthe der Franzosen, welches bey einer Erzählung sogleich sich für eine gewisse Person einnehmen läßt, auf dieselbe allein seine Aufmerksamkeit wendet, nichts hören will, was nicht dieselbe unmittelbar angeht, und sich auch mit Kleinigkeiten beschäfftigen kann, so bald sie nur diese Person, an der sie Antheil nehmen, betreffen. Aus diesem verschiedenen Charakter beyder Nationen rührt es ferner her, daß der Engländer in den Theaterstücken viel Unterredungen leidet, die nur von ferne zur Sache gehören, wenn sie ihm nur zu denken geben; und daß der Franzos hingegen bloß mit der Vorstellung der nächsten Umstände seiner Handlung beschäfftiget ist. Der Engländer erwuchert dadurch viele kleine Anmerkungen über das menschliche Leben, kleine Scherze, kleine Abschilderungen der Natur, welche der Franzos nicht leichtlich auf sein Theater bringen kann; weil sie nicht geschickt sind, eine wichtige Folge in einer Handlung nach sich zu ziehen, und nur von weitem, und durch Folgen der Folgen damit verknüpfet werden können. Der Franzos sieht die Liebe in seinen Schauspielen, so wie in seinem Leben, für die einzige Hauptbeschäfftigung eines Herzens an, das einmal verliebt ist; er opfert ihr alle seine Gedanken auf; und er geht darinn mit Seufzen, mit Bitten, mit Ehrfurcht und mit einer Zärtlichkeit zu Werke, deren Vorstellung vielen andern Nationen, die nicht mit solchem Eifer verliebt zu seyn pflegen, langweilig, verdrießlich und unwahrscheinlich vorkömmt. Der Engländer läßt zwar auch bisweilen diese [264] Leidenschaft eine große Heftigkeit erreichen, doch nur stufenweise; und eben darum raset sie bey

ihm nicht beständig, sondern sie läßt ihm Freyheit genug, auch an andere Dinge, die ihn von andern Seiten angehen, zu gedenken.

Es giebt bey der englischen Nation mehr außerordentliche und hochgetriebene Charaktere, als bey der französischen. Aus diesem Grunde findet man sie auch häufiger und wunderlicher in ihren Schauspielen, als andern Nationen wahrscheinlich vorkommen würde. Die Menge von Gedanken, die der Engländer sucht, macht, daß ihre Poeten keine Person in ihren Schauspielen uncharakterisirt lassen, sondern einem jeden etwas seltenes geben, welches die Aufmerksamkeit des Zuschauers insbesondere auf sich zieht. Die Franzosen hingegen begnügen sich, nur die Hauptpersonen genau auszubilden, die andern aber nur leichthin, und ohne besondere Bestimmung oder Wahl ihres Charakters, reden zu lassen; wiewohl einige Franzosen darinnen weiter gehen, als die andern. Ferner findet man bey den Franzosen, die sich auch in den geringsten Kleinigkeiten eine sehr ernsthafte Beschäfftigung aus dem Wohlstande zu machen pflegen, eine gewisse ängstliche Höflichkeit, auch sogar in denen Stellen, wo Leute in Zwistigkeit mit einander sind. Bey den Engländern hingegen höret man die greulichen Flüche und die herzhaften Schimpfwörter, welche die freye und rohe Jugend an sich hat; man höret eine Hure, einen Hurenjäger und dergleichen alles bey seinem Namen nennen, weil man es daselbst auch in Gesellschaften nicht zu etwas ungesitteten macht, solche Dinge zu nennen. Der Franzos beluſtiget sich an dem Geschwätze eines Kammermägdchens und eines Lackeyen, welche in manchen seiner Stücke die klügsten Personen sind. Der Engländer läßt sich nur selten zu diesen Kleinigkeiten herunter, und er sieht die Thorheiten der vorgestellten Personen ein, ohne daß er die Glossen der Bedienten darzu nöthig hat.

Von dem Unterschiede, der sich zwischen beyden Nationen in einigen äußerlichen Umständen der Schauspiele findet, [265] dergleichen die Einheit des Ortes ist, werde ich weiter unten zu reden Gelegenheit haben. Ich mache diese An-

merkungen, bloß um zu beweiſen, daß ein Theater, welches gefallen ſoll, nach den beſondern Sitten, und nach der Gemüthsbeſchaffenheit einer Nation eingerichtet ſeyn muß, und daß Schauſpiele von franzöſiſchem Geſchmacke in England, und von engliſchem in Frankreich gleich übel angebracht ſeyn würden. Wenn ich dieſes in Deutſchland ſchriebe, ſo würde ich es zugleich in der Abſicht ſagen, einige eben ſo verwegene als unwiſſende Kunſtrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen, da ſie ein Theater, welches eine ſo vernünftige und ſcharfſinnige Nation mit ſo vielem Vergnügen beſucht, worauf ſie ſo viele Aufmerkſamkeit wendet, woran Steele und andere große Männer gearbeitet haben, und wo man ſo ſchöne Abſchilderungen der Natur, und ſo bündige Gedanken hört, nämlich das engliſche Theater, deswegen für ſchlecht, verwirrt und barbariſch ausgeben, weil es nicht nach dem Muſter des franzöſiſchen eingerichtet iſt, und weil die Poeten in England, wie ein ſinnreicher Poet, und wo ich nicht irre, Steele ſelbſt ſagt, ihre Stücke nicht nach Recepten machen, wie das Frauenzimmer ſeine Puddings.

Bey Einrichtung eines neuen Theaters muß man alſo die Sitten und den beſondern Charakter ſeiner Nation in Betrachtung ziehen, und zugleich den edelſten Endzweck vor Augen haben, der durch Schauſpiele überhaupt, und der inſonderheit bey unſerer Nation erhalten werden kann.

Von dem Charakter einer Nation, in ſo weit er ihren Geſchmack in den Schauſpielen betrifft, iſt es ſchwer, zuverläßig zu urtheilen, ehe man durch die Erfahrung allerley geprüft hat, um das dienlichſte zu behalten. Es folgt nicht; weil dieſe oder jene Gattung der Schauſpiele gefallen hat, ſo werden die übrigen nicht gefallen. Ich rathe alſo den dämiſchen Acteurs, nebſt den Schauſpielen, die ſie ſchon haben, noch allerley Arten zu verſuchen, und ſo viel nur möglich iſt, ihrer Nation das Vergnügen der Mannichfaltigkeit zu ver-[266]ſchaffen. Was den gemeinen Mann außerordentlich ergetzet, findet ſelten unter dem Mittelſtande und bey Hofe großen Beyfall; zumal wenn durch die Gewohnheit, Komödien zu ſehen, der Geſchmack nach und nach feiner und edler wird.

Der gemeine Mann kann die Feinigkeit von Molierens Misanthropen, von Destouches Ruhmredigen, und von andern solchen Stücken nicht empfinden; da dieselbigen hingegen ein sonderbares Vergnügen für den Hof sind, weil ein jeder darinnen hier und da das Bild eines seiner Bekannten zu sehen vermeynt, und zuweilen sein eigenes sieht. Da man Zeit genug hat, bald diese, bald eine andere Art von Schauspielen vorzustellen, und also alle Classen der Zuschauer zu vergnügen, so würde man unrecht thun, wenn man etwas unversucht ließe, das zur Belustigung eines ansehnlichen Theils derselben dienen könnte.

Etwas kann man indessen voraus wissen. Es ist nämlich nicht zu leugnen, daß man hier im Witze so weit noch nicht gekommen ist, daß die Stücke des Theaters, und andere zum Unterrichte und Zeitvertreibe verfertigte Werke des Witzes oft, wie in Paris, die allgemeinen Unterredungen der Gesellschaften ausmachten. Dargegen habe ich bey meinem langen Aufenthalte in dieser Stadt aus keinen Kennzeichen schließen können, daß der Geschmack verderbt wäre. So viel Gefallen auch die Dänen an dem Ruhme finden, daß sie fremde Sprachen wohl reden, so verachten sie doch ihre Muttersprache nicht; sie haben Liebe für dieselbe. Und daß sie gleichfalls eine Liebe zu witzigen und angenehmen Stücken haben, sehe ich nicht allein aus dem verdienten Beyfalle, den sie Holbergs Komödien gegeben haben, sondern noch mehr schließe ich es aus der Aufmerksamkeit, womit man einige aus dem Deutschen übersetzte Stücke angehört hat, die nichts enthielten, das vorzüglich belustigen oder einnehmen konnte. Leute, die keine Empfindungen vom Witze haben, können durch nichts, als entweder durch recht grobe Possenspiele, oder durch außerordentlich schöne und einnehmende Dinge zur Aufmerk-[267]samkeit gebracht werden. Hingegen zeigt es ein Verlangen an, sich an den Werken des Witzes zu vergnügen, wenn man auch bey dem Mittelmäßigen, das doch sonst seiner Natur nach einschläfert, noch aufmerksam bleibt. Ich schließe aus dieser Aufmerksamkeit, daß die Erregung der Leidenschaften hier ihre Wirkung thun

wird; wenn man nämlich versucht, auch Trauerspiele auf das Theater zu bringen, die hier denenjenigen, die nicht ausländische Schriften lesen, beynahe noch ganz unbekannt sind.

In den nordlichen Ländern, Deutschland mit eingerechnet, wird die Liebe auf dem Theater schwerlich den starken Eindruck in die Herzen der Zuschauer machen, den sie bey den Franzosen macht; und ich weis kaum, ob ich dieses für einen Nachtheil oder für einen Vorzug achten soll. Gleichwohl ist gewiß, daß eine Liebe, die nicht aufs Aeußerste getrieben wird, allemal für die Zuschauer angenehm seyn muß, wenn ihr an edeln Gesinnungen und Empfindungen zuwächst, was sie an der Heftigkeit verliert, weil doch die meisten Menschen auf solche Art geliebt zu seyn wünschen. Die Abschilderungen der Betrübniß, der Freundschaft, des Zornes, des Ehrgeizes, der Rachbegierde, werden gleichfalls überall bey den Zuschauern Herzen finden, die an diesen Empfindungen Theil nehmen. Einer meiner Freunde, ein gebohrner Däne, äußerte einmal die Meynung gegen mich, daß die Trauerspiele deswegen bey seiner Nation nicht gefallen würden, weil sie selbst zur Traurigkeit geneigt wäre. Aber gesetzt auch, man fühlte bey dem ersten Trauerspiele so viel, daß man selbst die erregte Leidenschaft unangenehm fände; so würde es damit, wie mit den besten Speisen gehen, die der Zunge anfangs nicht angenehm sind, weil sie dieselbe zu stark angreifen, und die doch hernach desto besser schmecken. Es ist niemand, der an den Gemälden der verschiedenen Leidenschaften mehr Vergnügen findet, als derjenige, der selbst vorzüglich zu denselben geneigt ist. Daher vergnügen sich die Engländer in ihren Trauerspielen am meisten an Abbildungen der Ver-[268] zweiflung, des Entschlusses zum Selbstmorde, und an den heftigsten Leidenschaften; die Franzosen hingegen am meisten an den Abbildungen der Liebe.

Nach den Urtheilen gebohrner Dänen findet sich in dem Charakter ihrer Nation etwas gesetztes und gelassenes. Wenn man daraus schließen wollte, daß ausschweifend lustige Einfälle und wahre Lustigmacher-Schwänke nöthig wären, dergleichen Leute aus ihrer Gleichgültigkeit zu bringen, und

zum Lachen zu bewegen, so würde man übel schließen. Man wird dadurch zwar mehr Lachen, aber in der That weniger wirkliches Vergnügen erwecken, als durch einen gesitteten Scherz. Denn man muß bedenken, daß auch wohl der allergesetzteste Mensch sich oft nicht wird enthalten können, über ungereimte und grobe Dinge zu lachen, ja laut zu lachen, wofern sie sehr poßierlich sind; aber daß auch er der erste seyn wird, der sich schämt, gelacht zu haben, und daß sein Vergnügen nicht groß seyn kann, da er wider seinen Willen gelacht hat. Ein Scherz hingegen, der Wahrheit und Feinigkeit in sich hält, ist gerade derjenige, welcher gesetzten Leuten das meiste Vergnügen erweckt; denn er kitzelt, so lange und so oft, als man daran denkt. Solche Leute können am leichtesten bey den Abschilderungen der Thorheiten von gutem Herzen lachen, weil sie durch ihre Gelassenheit mehr als andere im Stande sind, die Ausschweifungen einzusehen, die oft aus einer allzugroßen Lebhaftigkeit herrühren, und weil sie nicht sich selbst zu dergleichen Thorheiten geneigt finden. Die Italiäner, welche nichts weniger als gleichgültig und gelassen sind, treiben die Buffonnerie aufs höchste, und die ernsthaften Engländer brauchen nur ein feines Salz, um Lachen zu erwecken. Die Maskerade, und die honnette Ambition, haben bisher unter allen Stücken, die ich hier aufführen gesehen, den meisten Beyfall erhalten. [269] Diesen Anmerkungen muß ich noch eine beyfügen; daß ich nämlich hier weniger als an andern Orten finde, daß Leute darum angenehm und wohlgelitten werden könnten, weil sie viel haseliren, und daß das Frauenzimmer, welches doch keinen geringen Theil des Schauplatzes ausmacht, hier mehr, als irgendwo, einen Widerwillen vor plumpen Redensarten hat.

Der hier entworfene Charakter schicket sich besonders auf den Mittelstand, von welchem man meynt, daß er das hiesige Theater vor allen andern unterstützen und in die Länge hinaus unterhalten werde. Er entfernet sich auch nicht gar weit von dem Charakter des hiesigen Adels, aus welchem zwar verschiedene, die ausländische Schauspiele

gesehen haben, den gegenwärtigen Anfang verachten, die aber wohl bald anders Sinnes werden dürften.

Der Pöbel ist an allen Orten darinnen einerley, daß dasjenige, was eine feine Artigkeit in sich hat, für ihn nicht gemacht ist, und daß er etwas haben muß, das mit seiner groben Einbildungskraft übereinstimmt. Diejenigen, die von ihrer Studierstube aus Regeln vorschreiben, halten dafür, daß man den Pöbel gar nicht achten, und nichts aus Gefälligkeit für ihn thun soll; wie denn Boileau dieser Gefälligkeit wegen den Moliere tadelt. Diejenigen aber sind nicht so strenge, die fürs erste aus der Erfahrung urtheilen, daß ein Stück, welches sich hin und wieder nach dem Pöbel bequemt, eben den Mann unterhalten helfen muß, der den Misanthropen, oder den Britannicus würdig vorstellen soll; und die hierbey auch dem Pöbel ein Vergnügen nicht misgönnen, welches doch für ihn kein Vergnügen seyn würde, wenn es nicht nach seinen Begriffen eingerichtet wäre. Diese erlauben, daß man gewisse Lustspiele für den Pöbel insonderheit [270] bestimme, die man alsdann aufführen mag, wenn er feyert, und Zeit hat, den Schauplatz zu besuchen. Es ist alsdann ein Verdienst für einen klugen Kopf, wenn er auch in solchen Lustspielen das rechte Maaß zu treffen, und sie mit nützlichen Sittenlehren zu vermischen weis; und wenn er die Kunst versteht, indem er den Pöbel nach seiner Art belehret und ergetzt, andern, die nicht Pöbel seyn wollen, zu zeigen, wie schlecht pöbelhafte Sitten stehen.

Ehe ich aber diese Anmerkungen über den Charakter der Zuschauer anwende, die Einrichtung des däniſchen Theaters zu bestimmen, muß ich etwas von dem Endzwecke der theatralischen Gedichte sagen. Denn wie kann man wohl die vortheilhafteste Einrichtung einer Sache bestimmen, ohne ihren Endzweck zu erwägen?

Das Theater würde seine Natur verändern, und nicht mehr unter die Ergetzlichkeiten gehören, wenn man nicht festsetzte, daß der Hauptzweck desselben in demjenigen Vergnügen beruht, welches die Nachahmung der menschlichen Handlungen erwecket. Dieses Vergnügen ist um desto edler,

weil es ein Vergnügen für den Verſtand, und nicht allein für die Sinnen iſt. Ein Stück, bey welchem noch ſo viel Kunſt verſchwendet, aber die Kunſt zu ergetzen, vergeſſen worden iſt, gehört in die Studierſtube, und nicht auf den Schauplatz. Ein Stück hingegen, das nur dieſem Hauptzwecke Genüge thut, hat ein Recht, auch den vernünftigſten Leuten bloß aus dieſer Urſache zu gefallen; wo nämlich nichts wider die guten Sitten darinn enthalten iſt. Was aber wider die guten Sitten ſtreitet, kann für einen vernünftigen Menſchen kein Ergetzen ſeyn. Denn es hat in Anſehung unſers Verſtandes eben die Wirkung, die das Unflätige in Anſehung unſerer Sinnen hat. Wohlerzogenen und feinen Leuten erweckt es Ekel. Groben und ungeſchliffenen Menſchen aber kann auch der Koth zum Gelächter dienen.

Obgleich das Vergnügen der Hauptzweck des Theaters iſt, ſo iſt es doch nicht der einige Zweck deſſelben. Ein wi-[271]ziger Kopf braucht die kleinſten Gelegenheiten, zu ſo wichtigen Dingen, als er kann; und der Hauptzweck einer Sache beſteht oft in einer Kleinigkeit, da indeſſen dieſelbe Sache noch außerdem, und gleichſam ohne Abſicht, ſehr wichtige Dinge befördern hilft. Lehren iſt ohne Zweifel eine viel wichtigere Sache, als Ergetzen. Gleichwohl iſt das Theater, das ſeinem Weſen nach bloß zum Ergetzen gemacht iſt, zum Lehren ſehr geſchickt. Es giebt Leute, die ſelbſt die Wahrheit auf eine ungereimte Art beweiſen. Und mich dünkt, es geht denen ſo, welche auf den Nutzen oder das Lehrreiche der Schauſpiele am meiſten trotzen. Sie ſuchen das größte Lehrreiche der Schauſpiele, und der Fabeln überhaupt, darinnen, daß ſie mit Mühe aus einem großen Werke eine einzige Sittenlehre ziehen, die dann und wann ziemlich gemein iſt, und die man ganz leicht von ſelbſt hätte wiſſen können; und eine ſolche Sittenlehre geben ſie für den Hauptzweck eines ganzen Gedichtes an. Aus der Fabel vom Oedipus, der, ohne es ſelbſt zu wiſſen, ſeinen Vater erſchlagen und ſeine Mutter geheurathet hatte, ziehen ſie z. E. die Sittenlehre; daß man oft Unrecht thue, ohne es zu wiſſen, und doch dafür geſtraft werde. Solche Kunſt-

richter wollten gern einen großen Theil schöner Schauspiele, in welchen die Sitten und Leidenschaften vortrefflich abgemalt sind, bloß darum verworfen oder umgegossen haben, weil sich nach ihrem Kopfe nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen läßt; gleich als ob man große Theaterstücke mit vieler Kunst deswegen verfertigte, um eine einzige, bekannte, seichte, und oft sehr unbestimmte Sittenlehre zu sagen, die man aus der Komödie eines Seiltänzers ebenfalls herleiten kann. Ein so wunderlicher Beweis giebt andern Anlaß, über das so sehr gerühmte Lehrreiche des Theaters zu spotten, und die Sittenlehren desselben für seicht und nichtswürdig auszurufen.

In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es [272] lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weis, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun. Und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit, besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften. Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtentheils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften. Das Theater ist ein Bild von beyden; und je genauer es die Natur nachahmet, das heißt, je schöner es ist, und je mehr es vergnügt; desto lebhafter malt es uns die Gemüther. Es ist wie eine Schilderey, oder ein Riß, der manchmal uns Begriffe von Dingen macht, die wir nicht gesehen haben, und manchmal uns die Dinge in größerer Deutlichkeit zeigt, als wir sie in der Natur erblicken können. Eine solche Schilderey sondert eine Sache von den Nebenumständen ab, mit denen das Original vermischt ist. Die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in

demſelben Lichte, wie das Theater. Denn auf dieſem iſt ihr Charakter ganz einfach, ohne Vermiſchung anderer Tugenden und Laſter. In der Natur iſt er allemal mit vielen andern Dingen vermengt; und ihn unter den fremden Umſtänden herauszuſuchen, koſtet hier allemal erſt dasjenige Nachdenken, welches in einem Schauſpiele der Verfaſſer ſchon für uns übernommen hat.

Wer unter tauſend guten Stücken, die man in allerley Sprachen aufweiſen kann, nur etliche geleſen hat, kann nicht leugnen, daß das Theater wirklich der Sittenlehre gute Dienſte thut, was die Gemälde der Sitten betrifft, und daß es vorzüglich hierzu fähig iſt, wenn es unter gute Hände kömmt. Aus dieſer Urſache haben die allerbeſten Sittenlehrer das Theater einer beſondern Aufmerkſamkeit gewürdigt. [273] Ein neues Exempel davon iſt, daß eben diejenigen großen Männer, denen wir den engliſchen Zuſchauer verdanken, ein Steele und ein Addiſon, auch für das Theater gearbeitet haben.

Daß hiernächſt auch die einzelnen Sittenlehren, die in dramatiſchen Gedichten vorkommen, nicht zu verachten ſind; kann man daraus abnehmen, daß Hugo Grotius faſt alle Sätze des Rechts der Natur mit den übereinſtimmenden Lehrſprüchen der alten theatraliſchen Dichter beſtätigt hat. Ich will mich eben nicht anheiſchig machen, aus den meiſten neuen theatraliſchen Dichtern das Recht der Natur, oder ſonſt einen praktiſchen Theil der Philoſophie zu erläutern. Ein Freund von mir hatte ſich vorgeſetzt, eine Sammlung von Lehrſprüchen aus den Originalſtücken einer benachbarten Nation zu machen. Aber außer einigen Zeilen, als:

Der Ausgang jeder Schlacht ſteht in des Schickſals Hand.

Und wiederum:

Jedoch der Ausgang ſteht doch in des Schickſals Hand.

Ferner:

— Da des Himmels Arm die Tugend nicht verläßt.

Und wiederum:

— — — Er ist ein Sohn der Tugend,
Und diese schützet stets des Himmels hoher Arm.

bestand seine Sammlung noch meistentheils aus lauter weißem Papiere. Hingegen glaube ich wohl, daß man aus den Lustspielen des Moliere, und einigen andern, ein ganz gründliches Buch von der Artigkeit der Sitten zusammensetzen könnte. Und Racine, Corneille, Voltaire und die englischen Tragödienschreiber haben dann und wann Sachen gesagt, welche desto nützlicher sind, da man sie vergebens in [274] einem moralischen Systeme suchen würde, wo man die Tugenden und Leidenschaften nur obenhin zu betrachten pflegt.

Ein anderer und nicht zu verachtender Endzweck der Schauspiele ist die Auszierung und Verbesserung des Verstandes bey einem ganzen Volke. Ich weis nicht, warum die Lobredner der Schauspiele diesen Vortheil fast übergehen, da er doch gewiß so wichtig ist, als der vorhergehende. Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich putzen will. Es zeigt ihm, besonders in dem Aeußerlichen des Umgangs, was übel steht, und was lächerlich ist. Es giebt ihm Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von einer guten Art zu denken. Es bereichert den Witz der Zuschauer nach und nach mit guten und muntern Einfällen. Es ertheilt einem jungen Menschen Anleitung, wie er die Welt kennen lernen, und die Denkungsart der Menschen aus ihren Reden auf eben die Weise entwickeln soll, wie auf der Schaubühne die Eigenschaften und Schwachheiten der vorgestellten Personen aus ihren Worten und Handlungen erkannt werden. Es verbreitet den Geschmack an Künsten und Wissenschaften; es lehrt auch den geringsten Bürger Vernunftschlüsse machen, und höflicher werden. Und eben sein größter Vortheil ist, daß es alle diese Kenntnisse und Einsichten auf eine unvermerkte Weise, auch so gar in den Kopf und in den Umgang derer zu bringen weis, welche mit Fleiß ihren Beruf in der Unwissenheit und im Müßiggange suchen, und nichts anders thun wollen, als sich die Zeit vertreiben. Ihr Geist

bildet ſich, ohne daß ſie ſich deſſen ſelbſt bewußt ſind, nach der Art zu denken und zu reden, die ſie hören; und ſie werden witzig und artig, oder wenigſtens erträglich im Umgange, ehe ſie daran gedacht haben, es zu werden. Die guten und artigen Sitten der Athenienſer wuchſen in dem Maaße, wie der gute Geſchmack ihres Theaters zunahm. Die Römer fiengen zu gleicher Zeit an, höflich zu werden, und ein Theater nach dem Muſter der Griechen zu haben. Die heutigen [275] Völker werden nach demſelben Maaße für geſitteter gehalten, in welchem ihr Theater feiner und vollkommener iſt. Und wenn die übrige Auspolierung ihrer Sitten etwas darzu beygetragen hat, ihr Theater zu verbeſſern; ſo kann man wiederum mit Grunde behaupten, daß die Verbeſſerung und Aufnahme ihres Theaters zur Verbeſſerung ihrer Sitten etwas beygetragen hat. Genug, man kann ſagen, daß die Feinigkeit ihres Theaters und die Feinigkeit ihrer Sitten meiſtentheils in einem gewiſſen Verhältniſſe mit einander geſtanden haben, und daß es damit, wie mit zweenen Steinen zugegangen, welche beyde einander glatt ſchleifen.

Nach dieſen feſtgeſetzten Begriffen wollen wir nun unterſuchen, was für Eigenſchaften zu den neuen Stücken erfodert werden, die man inskünftige hier aufführen wollte; wie man zu ſolchen Schauſpielen, welche die erfoderlichen Eigenſchaften haben, am leichteſten gelangen könne; und was etwa bey der Aufführung derſelben zu beobachten wäre. Denn wenn ſich das hieſige Theater auf einem beſtändigen Fuße erhalten ſoll, ſo muß man durch die Neuheit und durch die Reinigkeit der Stücke, die man auf daſſelbe bringt, nach und nach bey den Zuſchauern Geſchmack an Schauſpielen und Liebe zum Theater zu erwecken ſuchen. Dieß iſt das einzige Mittel, zu verhindern, daß das Theater eines Orts nicht alsbald verfalle und untergehe; ſondern ſich, je länger es dauert, immer mehr Zuſchauer und Liebhaber erwerbe.

[276] So vielerley Arten von ſittlichen Handlungen es giebt, welche eine Reihe von Abſichten, Mitteln und Folgen in ſich enthalten; und ſo vielerley die Perſonen ſind,

von denen ſolche Handlungen vorgenommen werden; ſo vielerley Arten theatraliſcher Stücke giebt es. Wenn ich alſo die Handlungen in ſo weit betrachte, als ſie entweder das Lachen, oder ernſthafte Leidenſchaften erregen; und wenn ich die Perſonen, ihrem Stande nach, in hohe und niedrige eintheile; ſo werde ich folgende Arten von Schauſpielen herausbringen: Erſtlich, Handlungen hoher Perſonen, welche die Leidenſchaften erregen; zweytens, Handlungen hoher Perſonen, welche das Lachen erregen; drittens, Handlungen niedriger Perſonen, welche die Leidenſchaften erwecken; viertens, Handlungen niedriger Perſonen, welche das Lachen erwecken; fünftens, Handlungen hoher oder niedriger, oder vermiſchter Perſonen, welche theils die Leidenſchaften, theils das Lachen erregen. Die erſte Art von dieſen Handlungen iſt der Grund zu denjenigen Schauſpielen, die man Tragödien nennt, und aus den andern insgeſamt entſtehen Komödien, worunter auch die Schäferſpiele gehören.

Wir würden der Natur Unrecht thun, und die Zuſchauer eines Vergnügens berauben, wenn wir eine von dieſen Arten der Handlungen vom Theater ausſchließen wollten; und wir haben wirklich Exempel aller dieſer Arten bey den geſittetſten Völkern. Von der zweyten Art iſt die Komödie Amphitruo; von der dritten die Schäferſpiele, die Gouvernante des de la Chauſſée; von der vierten der größte Theil der Komödien; von der fünften der Cyklops des Euripides, der Ehrgeizige und die Unbedachtſame des Destouches.

[277] Ueberhaupt wird weiter unten von ſelbſt erhellen, daß die Erregung der Leidenſchaften, ſo bald ſie zum Hauptzwecke wird, das Lächerliche ausſchließe; wenn aber die Erregung des Lachens der Hauptzweck iſt, die Erweckung der Leidenſchaften dadurch nicht gänzlich ausgeſchloſſen werde, ſondern viel=[278]mehr ein gewiſſes Maaß davon in den mehreſten Fällen zuträglich, ja faſt nothwendig ſey.

Von den niedrigen Perſonen bis zu den hohen giebt es ſehr viele Grade. Und nach dieſen Graden wird wiederum die Komödie von ſehr verſchiedener Art; und jede dieſer

Arten hat ihre eigenen Verdienste, wofern sie nur die Natur nachahmt, deren Aehnlichkeit die große Hauptregel des Theaters, wie überhaupt aller Poesie ist.

Ich habe es desto nöthiger gefunden, die große Mannichfaltigkeit der Natur, und also auch den reichen Ueberfluß, der dem Theater durch diese Mannichfaltigkeit zuwächst, deutlich aus einander zu setzen; weil es viele giebt, die nur von einer einzigen Art der Komödie einen Begriff haben, und die alles, was nicht nach derselben Art ist, als schlecht und unregelmäßig verwerfen, wenn gleich der Poet darinnen der Natur auf dem Fuße gefolgt wäre. Derjenige, der sich seinen Begriff von der Komödie nach des Moliere Misanthropen, und dem Ruhmredigen des Destouches gemacht hat, hält die natürlichsten Schildereyen von den Sitten des gemeinen Mannes für lüderliche Farcen, für plumpe Possenspiele, die keines gesitteten Zuschauers würdig sind. Und derjenige, welcher diese letztere Art der Komödie nur darum angenehm findet, weil ihn die groben Reden, die bey dem gemeinen Manne mit unterlaufen, in seinem Innersten ergetzen; und welcher den Mund ganze Viertelstunden lang vor Lachen aufbehält, wenn er einen Schlingel nennen hört, oder wenn er die Nase mit den Fingern ausschnauben sieht; hält eine Komödie für schläfrig oder hochtrabend, welche die Sitten der Hofleute auf eine feine Art durchzieht.

Der Anfang des dänischen Theaters ist damit gemacht, daß man die Handlungen des niedrigsten Standes darauf vorstellet. Und in der That sind es diese, wobey man den Anfang auf einem neuerrichteten Theater machen soll; weil in demselben Stande die Thorheiten sich offner und ohne [279] Schminke zeigen, und also begreiflicher sind. Zuschauer, die noch nicht gewohnt sind, das Theater mit einer rechten Begierde und Aufmerksamkeit zu betrachten, können daher durch Vorstellungen, die sie am leichtesten fassen, zur Besuchung des Theaters angelockt, und nach und nach vorbereitet werden, auch die Abschilderungen eines höhern Standes zu verstehen, und Geschmack daran zu finden. Wenn

man aber allein bey dieſen Vorſtellungen des niedrigen Standes ſtehen bliebe, ſo würde man die große Mannichfaltigkeit, deren das Theater fähig iſt, verlieren, und dem Vergnügen des Zuſchauers nicht wenig entziehen. Der Zuſchauer würde dabey der Einfälle und Redensarten des gemeinen Mannes durch die Wiederholung überdrüßig werden. In Anſehung der Sittenlehre würde uns vieles entgehen; denn man würde die Thorheiten vornehmer Leute, die Künſte, womit ſie dieſelben verſtecken, die Vermiſchungen der Leidenſchaften, und noch weit mehr eben ſo wichtige Wahrnehmungen der Sittenlehre unberührt laſſen. Man würde die edeln Empfindungen des Herzens, die in die höhern Komödien einfließen, und die ein weſentliches Stück der Trauerſpiele ausmachen, ganz und gar entbehren müſſen. Es würden auch die Vornehmen, das iſt, faſt jedermann (denn wer will gern zum gemeinen Manne gehören?) in den Gedanken ſtehen, daß alle die Thorheiten, die in ſolchen Komödien vorgeſtellt ſind, ſie gar nicht angiengen. Wenn man hingegen auch ihre Thorheiten in den Komödien von einer höhern Gattung erkennt, ſo findet der gemeine Mann deſto weniger Entſchuldigung für ſich, da er ſieht, daß dieſelben Fehler, die er an ſich hat, auch an Höhern lächerlich ſind. Was endlich die Auspolierung des Verſtandes betrifft, ſo wäre zu beſorgen, daß dieſelbe gänzlich unterbliebe, wenn man das Theater allein auf die niedrigſte Gattung von Schauſpielen einſchränkt. Der Verſtand, der die Gegenſtände, die ihn vergnügen, am leichteſten faßt, möchte ſich vielmehr alsdann das Plumpe und das Ungeſittete des Pöbels eindrücken, und unvermerkt nachahmen lernen, das ihm doch auf dem Theater aus einem ganz andern [280] Endzwecke gezeigt worden. Wenn er hingegen auch Handlungen von anderer Art zu ſehen bekömmt, ſo wird er aus der Vergleichung urtheilen, daß ihm die Grobheiten des Pöbels nur darum vorgeſtellt werden, damit er deſto kenntlicher ihren Uebelſtand bemerke. Komödien, worinnen Perſonen von feiner Erziehung vorgeſtellt werden, und die ſo beſchaffen ſind, wie unter andern der Miſanthrop, und die Beſchwerlichen des

Moliere, tragen zur Verbeſſerung des Verſtandes und der Aufführung junger Leute ungemein viel bey.

Mein Rath iſt alſo, mit Beybehaltung der Komödien aus dem niedrigen Stande, die man ſchon hat, in denen Stücken, die man neu auf das Theater bringt, immer höher zu ſteigen; aus dem niedrigern Stande in den Mittelſtand, aus dem Mittelſtande an den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu kommen. Auf dieſe Weiſe wird man ſich verſprechen dürfen, allen Ständen durchgängig zu gefallen; der Verſtand der Zuſchauer wird immer geübter werden, auch die feinſten Einfälle mit Vergnügen und Aufmerkſamkeit zu hören; und man wird eines beſtändigen Beyfalls verſichert ſeyn, weil man für alle Arten der Zuſchauer arbeitet, und weil unter ſo vielen Abänderungen ein jeder einige nach ſeinem Geſchmacke finden wird.

Da es in allen Gattungen der Schauſpiele gute und ſchlechte Stücke giebt, ſo ſieht man, in der Auswahl derer, die am geſchickteſten ſind, zugleich zu gefallen und zu beſſern, theils auf ihre innere Einrichtung, theils auf die Einkleidung und äußerliche Ausführung des Plans.

Handlungen, die ſich zur Schaubühne ſchicken, ſind ſolche, die aus Abſichten, aus Mitteln, dieſe Abſicht zu erlangen, und aus den Folgen dieſer Mittel zuſammengewebt ſind. Die Kunſtrichter nennen die Abſicht und ihre Mittel, die Verwirrung; und diejenige endliche Folge, welche entweder die Abſicht nebſt ihren Mitteln erfüllet, oder ſie dergeſtalt niederreißt, daß ihre Erlangung den handelnden Perſonen unmög-[281]lich gemacht wird, nennen ſie die Auflöſung. Man verlangt nur Eine Handlung in einem theatraliſchen Stücke; das iſt, daß nichts darinnen vorkomme, welches nicht entweder zur Beförderung, oder zur Hinderniß, derjenigen letzten und endlichen Folge gereicht, durch welche die Auflöſung geſchieht. Dieſes iſt ſehr natürlich. Denn wenn man es auch nur in einer Erzählung wagt, Umſtände einzumiſchen, die zur Sache nicht gehören, ſo ſchläfert man ein; und wenigſtens hat es allezeit die üble Wirkung, daß man die Aufmerkſamkeit des Zuhörers

theilt, und also schwächt. Wie aber ein Knoten aus mehr oder weniger Enden, die im Anfange gar nicht an einander hängen, zusammengeknüpft seyn kann; wie eine einzige Begebenheit eine Folge von vielerley ganz verschiedenen Absichten und Mitteln seyn kann, die anfangs gar nichts mit einander gemein hatten, und die dennoch alle zu gleicher Zeit, und durch dieselbe Begebenheit, theils erfüllt, theils umgestoßen und vernichtet werden: so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punct oder in einen Knoten zusammenlaufen, und also eine einzige Handlung ausmachen. Ein anderes Theaterstück hingegen kann vom Anfange an nur mit einer einzigen Absicht sich beschäfftigen, und sich beständig bey ihren Hindernissen und Mitteln aufhalten. Von der ersten Art sind die guten Schauspiele der Engländer, von der andern der Franzosen ihre. Zum Beyspiele der ersten Gattung dient das beständige Ehepaar, (the constant couple,) wo eine große Menge von Verwirrungen durch die Erkenntniß eines Ringes aufgelöst wird; und als Beyspiele der andern Gattung kann man den Tartüffe des Moliere, oder fast alle Holbergische Stücke anführen. Wenn die Frage ist, bey welcher Art der Verwirrung das dänische Theater sich am besten befinden werde, so ist es ohne Zweifel bey dieser letztern, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers mehr beysammen erhält, und keine so große Tiefsinnigkeit erfodert, als bloß den Engländern angenehm ist. Diese Art nimmt weit mehr ein, und ist durch [282] den Beyfall, den die Holbergischen Stücke erhalten haben, bey uns schon hinlänglich geprüft; indem dieser Beyfall gewiß großentheils der Einfachheit der Handlungen zuzuschreiben ist, durch welche die Gedanken des Zuschauers immer auf einen Punct gerichtet bleiben. Wie die Holbergischen Komödien auf der einen Seite die überhäuften Absichten und Verwirrungen vermeiden, so vermeiden sie auf der andern die Unthätigkeit, da immer eine Scene nach der andern verplaudert, immer von denselben Dingen geredet, und gleichwohl nie etwas gethan wird; welchen Fehler in-

ſonderheit die meiſten neuen deutſchen Originalſtücke haben. Eine wohleingerichtete Handlung ſoll in jeder Scene von einiger Erheblichkeit einen Schritt weiter gehen; entweder einen neuen Umſtand erzählen, oder ein neues Hinderniß in den Weg legen; eine neue That, oder wenigſtens einen neuen Entſchluß etwas zu thun veranlaſſen oder vorſtellen. Wenn man dieſes beobachtet, ſo wird man von ſelbſt, und faſt ohne es zu wiſſen, alle die Kunſtgriffe anwenden, die Ariſtoteles und Hedelin an die Hand geben, wenn ſie die Einrichtung und Verwirrung einer Handlung erklären.

So bald man dieſe Hauptregel in Acht nimmt, daß die Handlung beſtändig fortgehen ſoll, und daß man die Abſichten und Mittel mit ihren Folgen, und die Folgen wiederum mit ihren neuen Folgen zu verbinden hat; ſo wird eine Handlung mit leichter Mühe wahrſcheinlich werden. Denn eine Begebenheit iſt alsdann wahrſcheinlich, wenn ſie ihre zureichende Urſache hat. Durch jeden Sprung hingegen, den ich begehe, wenn ich etwas ohne Urſache geſchehen laſſe, verurſache ich eine Unwahrſcheinlichkeit.

Nichts iſt geſchickter, die Zuſchauer in der Aufmerkſamkeit zu erhalten, nichts thut hierinnen eine ſo ungemeine Wirkung, als wenn man in die Handlung eine Perſon von einem ſolchen Charakter einflicht, daß der Zuſchauer ſie lieb gewinnt, daß er für ſie leidet und wünſchet. Dieſe Perſon muß an der Handlung einen Antheil haben, und in eine ſolche La=[283]ge gebracht werden, daß man bis zum Ausgange ungewiß bleibt, ob derſelbe ſie entweder glücklich machen, oder doch vor einem gedrohten Unglücke in Sicherheit ſetzen, oder ob er ſie auch vollkommen unglücklich machen werde. Denn nie kann man zuverläßiger von der Aufmerkſamkeit des Zuſchauers verſichert ſeyn, als wenn ſein Herz an der Handlung Antheil nimmt. Eine ſolche Perſon braucht nicht allemal die Hauptperſon, dem Charakter nach, zu ſeyn. Im Geizigen des Moliere iſt der Geizige die Hauptperſon; die Perſonen hingegen, für die der Zuſchauer wünſchet und leidet, ſind ſein Sohn und ſeine Tochter. Eine ſolche Perſon kann aber auch die Hauptperſon ſeyn, wie ſie es

z. E. im Misanthropen ist; wenn nämlich die Fehler der Hauptperson so beschaffen sind, daß sie die Hochachtung des Zuschauers nicht ausschließen. Sind zwo Personen in einem Schauspiele, welche die Hochachtung des Zuschauers gleich stark verdienen, und ihr Glück und Wohl ist einander entgegen gesetzt; so muß man sich in Acht nehmen, daß der Zuschauer nicht in eine Unentschlossenheit gerathe, für wen er sich erklären will; denn dieß würde ihn beynahe zur Gleichgültigkeit verleiten können. Die allerfeinste Erfindung der Fabel, und die allerschönste Ausführung der Charaktere ist vergeblich, wenn dadurch nur der Verstand, und nicht zugleich das Herz eingenommen wird. Der Dichter wird eine schöne Arbeit verfertigt haben, an der niemanden gelegen ist.

Hieraus folgt von selbst, daß eine Komödie, so sehr es ihre Absicht und Bestimmung ist, Lachen zu erwecken, doch allezeit mit Erregung einiger Leidenschaften vermischt seyn muß. Keine Handlung, an der etwas gelegen seyn soll, kann so beschaffen seyn, daß diejenigen, die sie betrifft, sie ganz gleichgültig und ohne alle Leidenschaft ansähen; und wenn die Zuschauer mit den aufgeführten Personen wünschen und leiden sollen, so kann dieses nicht anders geschehen, als durch Erregung der Leidenschaften. Eine Handlung ohne Leidenschaften ist keine Handlung; denn sie müßte alsdann keine Ab-[284]sichten und keine Mittel zu denselben enthalten. Zuweilen ist das Lächerliche mit den Leidenschaften so sehr vermischt, daß beydes zugleich erregt wird. Eine Probe hiervon hat man an dem Geizigen des Moliere, da ihm sein Geldkasten genommen worden. Der arme Schelm erwecket sodann Mitleiden und Lachen zugleich. Moliere hat überhaupt diese Kunst unvergleichlich verstanden; und Arnolf in der Schule des Frauenzimmers, da er auf die letzt rasend verliebt wird, ist gleichfalls ein Beyspiel davon. Ein gewisses Stück im italiänischen Theater, die beyden Harlekine, ist, was die Einrichtung der Fabel betrifft, eines der vollkommensten, das ich noch gefunden habe.

Ein Stück, darinnen die Handlung sehr wohl eingerichtet und verwirret ist, kann gleichwohl noch ein elendes Stück seyn, wenn die Wahl und Ausarbeitung der Charaktere, und die darinnen angebrachten Gedanken schwach, sich selbst widersprechend, oder gemein sind. Die Franzosen theilen die theatralischen Gedichte in Stücke, wo die Verwirrung die Oberhand hat, und in solche, wo der Charakter der Personen das vornehmste ist. Dieses will nicht sagen, als ob ein Schauspiel, darinnen auf die Verwirrung vorzüglich gesehen worden, ohne Charaktere gut seyn könnte; denn das würde eben so viel sagen, als ob der erste Entwurf zu der Erfindung eines Malers, wo weder Zeichnung noch Schattierung beobachtet ist, und wo er nur seine Gedanken geordnet hat, ein schönes Gemälde wäre. Eine Piece d'intrigue ist diejenige, wo ich zuerst eine außerordentliche und sonderbare Begebenheit ausstudiere, und hernach die Charaktere der Personen so darzu erwähle, wie ich sie zur Ausführung dieser Begebenheit nöthig habe. Ein Stück ohne Charaktere ist ein Stück ohne alle Wahrscheinlichkeit, weil die Ursache, warum ein Mensch so oder so handelt, eben in seinem Charakter liegt. Wo demnach dieser nicht festgesetzet ist, geschehen die Handlungen ohne Ursache, und sind also nicht wahrscheinlich. Bey den Pieces de caractere hingegen wähle ich zuerst den Charakter, [285] den ich ausführen will, und ich sinne hernach auf eine Reihe von Begebenheiten, die diesen Charakter mehr ins Licht setzen. Weil ich alsdann in der Wahl derselben eingeschränkter bin, so ist es in diesem Falle nicht allezeit möglich, so sonderbare Begebenheiten auszusinnen, als in dem ersten Falle. Dieser Abgang aber wird durch die genaue Abschilderung der Denkungsart dessen, den ich vorstelle, reichlich ersetzet, und es versteht sich von selbst, daß auch in einem Charakterstücke die Verwirrung die obenangezeigten Eigenschaften haben soll. Unter den Holbergischen Komödien sind die Maskerade, Heinrich und Pernille, und mehrere, Stücken, darinnen die Verwirrung herrschet, und die honnete Ambition ist ein Stück von Charakter. Des Addison Gespenst mit der

Trommel, des Destouches unverſehenes Hinderniß, ſind Stücken der Intrigue, wobey gleichwohl die Charaktere ſehr gut beobachtet ſind. Eben dieſe Eintheilung läßt ſich auch bey den Trauerſpielen machen. Oedipus und Iphigenia ſind Stücken, welche die Verwirrung zur Hauptabſicht haben; der Britannicus iſt ein Charakterſtück, worinn Nero die Hauptrolle ſpielt, und Britannicus diejenige Perſon iſt, die das Herz des Zuſchauers für ſich hat; welches mit meiner obengemachten Anmerkung übereinſtimmt, daß dieſes nicht allezeit ſich für die Hauptperſon erklären müſſe.

In der Wahl der Charaktere hat man am meiſten nöthig, ſich nach den Sitten einer jeden Nation zu richten; ſo wie man auch auf der andern Seite eben darinnen die mei-[286]ſte Geſchicklichkeit beweiſen kann. Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr ſolche Charaktere vorſtellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die ſich doch ſehr leicht auf ihre Sitten anwenden laſſen. Man findet ein ſchlechtes Vergnügen an Vorſtellungen, deren Originale man nicht kennt, oder die man wohl gar für unmöglich hält. Ein franzöſiſcher Financier; der Dottore der italiäniſchen Komödie; ein engliſcher Landjunker, der ſein Haus mit einer Zugbrücke verſehen hat, ſeine Tochter als einen Schatz eingeſchloſſen hält, und ſo bald ſich jemand nähert, unter den Waffen erſcheint; das Modevorurtheil, welches in Frankreich eine ſchöne und nach den jetzigen Sitten eingerichtete Komödie iſt; dieß alles würde auf dem däniſchen Schauplatze eine ſchlechte Wirkung thun. Die Sklavinnen der Griechen und Lateiner, welche man ſich zu Maitreſſen kauft, würden eben ſo wenig jetzo gefallen, wenn ſie nicht etwa unter dem Schutze anderer deſto bekanntern Charaktere, mit denen ſie zugleich vorgeſtellet werden, Beyfall finden. Stücke von ſo fremden Sitten werden nicht allein nicht ſonderlich gefallen, ſondern ſie ſind auch ſowohl in Abſicht auf den Verſtand als auf das Herz von wenig Nutzen.

Deswegen aber behaupte ich nicht, daß man keine Geſchichte fremder Völker auf das Theater bringen könne. Ich glaube vielmehr ſelbſt, daß es ſehr oft nöthig iſt, den Schau-

platz an einen ganz fremden Ort zu verlegen, damit man Gelegenheit gewinne, Charaktere, bey denen man sonst zu eingeschränkt seyn würde, mit desto größerer Freyheit auszubilden. Und alsdann ist es auch nöthig, die äußerlichen Sitten und alle Umstände so einzurichten, wie sie wirklich dem fremden Volke zukommen. Doch können in solchen Stücken die Charaktere so beschaffen seyn, daß sie sich auf die Denkungsart der Nation, wo man sie vorstellet, anwenden lassen. Die Sklaveninsel z. E. leidet sehr wohl ihre Anwendung nicht al-[287]lein auf die französischen Sitten, sondern auch fast auf die Sitten aller Länder; ungeachtet sie ein erdichtetes Land vorstellt. In der Tragödie ist es sogar oft unvermeidlich, zu fremden Ländern seine Zuflucht zu nehmen. Wenn man eine Fabel nach seiner eigenen Freyheit ausschmücken will, so ist es nicht gut, sich an der wahren Historie, besonders der neuern, zu vergreifen. Und sich bloß an die Geschichte zu halten, ist gleichfalls nicht rathsam, weil dieß eine gewisse Trockenheit verursacht. Der Geschichtschreiber erzählt die Dinge nur mit denjenigen Ursachen, die er gewußt hat. Er kann sie aber nicht alle wissen, und er läßt also oft diejenigen weg, die auf dem Theater das meiste Vergnügen machen würden. Der Poet soll die Handlung mit ihren zureichenden Ursachen vorstellen. In denjenigen neuern Geschichten, an deren Wahrheit uns gelegen ist, darf er keine Ursachen erdichten; sonst würde er in dem Gedächtnisse der Zuschauer die äußerste Verwirrung zwischen den wahren und den erdichteten Umständen anrichten. Er kann auch keine hohen Personen erdichten, zumal an demjenigen Orte, wo man lebt; denn man kann die Helden leichter überzählen, als den gemeinen Mann. Die alte und fabelhafte Historie eines einzigen Landes ist nicht hinreichend, allerley Veränderungen der Umstände und Charaktere hervorzubringen. Also wird es am besten seyn, daß man die Historie aller fremden Länder zu Hülfe nimmt. Hierzu kömmt noch, daß die Bewunderung vieles beyträgt, die Erregung der Leidenschaften zu erleichtern, und die Bewunderung bezieht sich fast immer auf das Fremde. Doch wollte

ich rathen, in dem Fremden nicht so weit zu gehen, daß das Volk, dem man zu gefallen sucht, nicht mit einer gewissen Leichtigkeit sich Begriffe davon machen könnte. Wenn der Zuschauer zu viel von fremden Sitten erlernen muß, ehe er den Zusammenhang der Verwirrung einsieht, so verliert er die Geduld, und das schönste Stück misfällt. Man glaube ja nicht, daß ich die Vorstellung fremder Sitten überhaupt verwerfe. Es würde vielmehr ein großes Vergnügen für den Verstand seyn, die Verschiedenheit der [288] Charaktere aller Nationen aus der Vorstellung fremder Sitten zu erkennen; wofern es nur geschieht, ohne die Gemüther der Zuschauer durch eine weitläuftige Erzählung verwirrter Umstände, die man voraussetzet, zu ermüden. Solche fremde Sitten, die sich von selbst erklären, können daher in der Tragödie wohl Statt finden. Hingegen wenn man lachen soll, so lachet man bey weitem nicht so gern über Thorheiten, die man niemals gesehen hat, als über solche, die man täglich sieht.

Sowohl in der Wahl, Verschiedenheit und Feinigkeit, als auch der genauen Bestimmung der Charaktere, zeiget sich besonders die Größe des Meisters. Ein kleiner Geist wird sich begnügen, wenn er nur überhaupt beobachtet, daß er denjenigen, den er erst viel Zaghaftigkeit bezeigen lassen, nicht hernach muthig vorstellt, und daß er den, der sich erst außerordentlich grausam erwiesen, nicht auf einmal außerordentlich barmherzig werden läßt. Ein anderer, der etwas feiner seyn will, wird beständig mit den vier Temperamenten zu thun haben, oder es so machen, wie das gemeine italiänische Theater. Dieß hat den Fehler, daß man immer denselben Charakter des alten Mannes, denselben Charakter des Liebhabers, dieselbe Liebhaberinn, kurz dieselben Personen wieder kommen sieht; und ich kann nicht begreifen, wie die Zuschauer solche Wiederholungen ohne Ekel ansehen können. Diese Einförmigkeit benimmt der Komödie alles Lehrreiche, für das Herz sowohl als für den Verstand, und sie läßt ihr nichts, als das unvollkommene Vergnügen, übrig, das aus der Verwirrung der Fabel entsteht; ein Vergnügen,

welches ihr mit allen elenden Romanen gemein ist, und welches auch noch dadurch gemäßiget wird, daß die Verwirrung meistentheils auf die List einiger Bedienten ankömmt, und nicht auf die Folgen von den Charakteren der Personen. Dichter von feinerem Geschmacke suchen Charaktere, die durch ihre Neuheit gefallen, die sich zu ihrer Fabel schicken, und die Handlung von selbst fortgehen lassen. Es ist dem Destouches nicht [289] genug, den Charakter des Ruhmredigen oder Stolzen obenhin zu schildern. Er giebt ihm eine Liebste, deren Herz erst durch allerhand kleine Bemühungen erobert seyn will; einen Schwiegervater, der sich mit allen Leuten du heißt, und ohne Ceremonie seyn will; einen Rival, der ein großer Complimentenmacher ist, und sich dadurch bey der Mutter seiner Geliebten einschleicht; einen Vater, der bescheiden ist, der im Elende lebt, und in so dürftigen Umständen erscheint, daß der bloße Anblick desselben seinen Stolz beschämt. Dieses würde zur Absicht des Dichters schon hingereicht haben; aber er setzet noch den Valer, den Bruder seiner Geliebten, der ein vernünftiger Mann ist, ein Kammermägdchen, welches als die Schwester des stolzen Grafen erkannt wird, eine Liebe des alten Mannes in dieses Kammermägdchen, und eine Liebe des Valer gegen eben dieselbe hinzu; welche er vielleicht weggelassen haben würde, wenn er mehr dem Moliere, als dem Geschmacke der Engländer hätte folgen wollen.

Man muß auch bekennen, daß in dieser Wahl und Bestimmung der Charaktere die größte Stärke der englischen Komödie besteht; deren gute Poeten auch sogar die Grade derselben zu bestimmen wissen. Ich will zum Exempel davon nur des Steele Funeral, oder Leichenbegängniß, und des Congreve Double-dealer oder die Doppelzunge anführen; wiewohl ein jedes Stück vom Steele, Cibber und Congreve zum Exempel dienen könnte. Je größer der Meister ist, desto mehr wird man den Charakter der Person, die er vorstellt, fast aus jedem Worte erkennen. In ihren Leidenschaften, in ihren Entschlüssen, in ihren vernünftigsten Reden, und so gar in ihren Complimenten wird sie ihre schwache Seite verrathen.

Man ist sehr bald damit fertig, einen Poeten zu beschuldigen, daß seine Charaktere übertrieben sind, wenn er sich bemühet hat, sie deutlich und angenehm zu machen. Es geschieht dieses oft mit Rechte, aber auch dann und wann mit [290] Unrechte. Ein Poet in Paris hatte vor einiger Zeit eine Komödie geschrieben. Man fieng an, zu pfeifen, und rief: „Das ist zu weit getrieben! Das überschreitet alle Wahrscheinlichkeit!“ Er ward hierüber böse, kam heraus auf das Theater, und sagte: „Meine Herren, wie wollen Sie sagen, daß es unwahrscheinlich ist? Meine Frau, und meine Töchter haben das, und noch mehr gethan.“ In der That kann man ein ziemliches Zutrauen zu der Größe der menschlichen Thorheit haben. Es kann manchen Zuschauer dünken, daß ein Mensch nicht so viel Thorheit in so kurzer Zeit begehen könne, als auf dem Theater geschieht. Aber wenn sich dieses nicht oft in der Welt zuträgt, so kömmt es daher, weil im gemeinen Leben die Gelegenheiten zu Thorheiten nicht so dicht beysammen stehen, als in der Komödie, wo eine ununterbrochene Handlung, an der ihm gelegen ist, ihm ein weites Feld giebt, sich von mehrern Seiten und in seiner wahren Beschaffenheit zu zeigen. Auch im gemeinen Leben würde man zur Gnüge sehen, worzu Leute von gewissen Charakteren fähig sind, wenn man sich die boshafte Bemühung machen wollte, sie ausdrücklich in solche Umstände zu bringen, die ihre Thorheiten ins Licht setzen. Der Grad der Thorheit, der aus einer Rede oder Handlung hervorleuchtet, kann zuweilen tadelhaft seyn, wenn er bis in die Gränzen der Narrheit und Raserey übergeht. Diese Gränzen lassen sich vielleicht durch folgende Regel bestimmen. Ein Mensch, der noch weis, was er thut, und der also nur thöricht und nicht närrisch ist, wird niemals etwas unternehmen, wodurch er sich selbst als ein Narr vorkommen muß. Er macht sich vielmehr in seinem Verstande gewisse Grundsätze, die seiner Thorheit gemäß sind, und durch welche er sie so beschönigt, daß er sich noch klug dünken kann. So lange seine Handlungen unter diese Grundsätze gebracht werden, und dadurch einige Beschönigung und Farbe bekommen

können; so lange ist der Charakter noch nicht zu weit getrieben. Wenn er hingegen etwas thut oder redet, das er nicht einmal nach seinen eigenen Grundsätzen für vernünftig ansehen kann, so wäre es eben [291] so viel, als ob er sich selbst für einen Narren hielte; und dieß wird mit Recht getadelt.

Nachdem ich von den Charakteren geredet habe, so brauche ich fast nichts von der Ausarbeitung und dem Ausdrucke eines Schauspiels zu sagen. So bald ein Poet sich bemüht, seine Charaktere vom Anfange bis zu Ende wohl auszudrücken, so wird auch sein Ausdruck schön seyn. Und der geringste Fehler im Ausdrucke wird auch ein Fehler im Charakter seyn. Nur dieß ist hierbey zu erinnern; der Poet sey besorgt, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Acteur gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Die Gedanken ersticken unter der Menge von Worten, und bleiben in den langen Perioden zugleich mit dem Othem des Acteurs außen; so daß der Zuschauer den größten Theil davon verliert. Diesen Nachdruck befördert nichts so sehr, als das Sylbenmaß; und daher ist von den ersten Zeiten der Komödie an, die gebundene Schreibart darzu erwählet worden. Man hat viel eher Komödien in Versen, als in Prose, gehabt, und diese letztern sind eine ganz neue Erfindung. Nur sind der Komödie die guten Verse sehr schwer; und es ist gleichwohl besser, eine Komödie in guter Prose, als in schlechten Versen, anzuhören; denn schlechte Verse verderben den Nachdruck der Gedanken, an statt ihn zu erheben. Auch davor muß ich warnen, daß man nicht durch die Begierde, zu lachen zu machen, und bons mots vorzubringen, sich verleiten lasse, etwas wider die Charaktere der Personen zu sagen. Uebelangebrachte Einfälle haben eben das Schicksal auf dem Theater, das sie in der Gesell=[292]schaft haben. Sie werden nur deswegen belacht, weil sie ungereimt sind.

Endlich gehört auch dieses zu den nothwendigen Kennzeichen eines guten Stücks, daß der Verfasser beständig darinnen an die Zuschauer gedacht habe, daß er aufmerksam

gewesen sey, alles, was zur Handlung gehört, ihnen auf das deutlichste und ordentlichste zu erzählen; ihnen zu berichten, was für Personen sie vor sich sehen, und an welchem Orte dieselben erscheinen; und daß er gleichwohl sich nicht merken lasse, als ob er wisse, daß Zuschauer zugegen sind. Ein Acteur, der mitten in einer Komödie vom Theater aus die Zuschauer anredet, und also die Person, die er vorstellt, auf einen Augenblick ablegt, um seine eigene zu spielen, thut in der That nichts anders, als ob er mit dem Löwen im Peter Squenz sagen wollte: „Ihr lieben Herren, laßt euch nicht leid seyn; ich bin kein rechter Löwe, sondern ich soll es nur bedeuten."

Dieses sind im kurzen die innerlichen Regeln des Theaters, welche aus den Begriffen einer Handlung und der Nachahmung entstehen, wenn dieselben mit dem Endzwecke des Schauspiels, nämlich zu gefallen, zu lehren, und den Verstand aufzuheitern, zusammengehalten werden.

Die äußerliche Form eines guten Schauspiels haben die Kunstrichter in zwo Regeln gefaßt, worzu sie durch die Umstände des Theaters und der Zuschauer, und durch die Begierde, das Vollkommene vor dem Unvollkommenen zu wählen, veranlaßt worden sind. Sie haben darzu ihren guten Grund gehabt: sie sind aber von ihren Nachfolgern übel verstanden worden. Denn schon oft hat man das Wesen des Schauspiels daraus gemacht, und geglaubt, daß man ein schönes Stück verfertigt habe, wenn man nur diese Regeln wohl in Acht genommen, ob man gleich die Schönheit der Handlung und der Charaktere gänzlich aus den Augen gesetzt hatte. Diese Regeln heißen, kurz gesagt; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes.

[293] Wer eine ausführliche Erklärung derselben verlangt, kann sie nirgends vollkommener und mit mehrerm Verstande abgehandelt finden, als in Hedelins theatralischer Dichtkunst, einem sehr guten Buche, welches zu einer gründlichen Kenntniß des Theaters vorzügliche Dienste leistet.

Einige Kunstrichter beweisen diese beyden Regeln sehr

körperlich; weil nämlich der Zuſchauer beſtändig auf der Bank ſitzen bleibe, ſo ſolle auch alles an Einem Orte vorgehen, und die Zeit, welche die Handlung erfodert, nicht über vier und zwanzig Stunden ausgedehnt werden. Ungeachtet nun der Geiſt des Zuſchauers gleich bey Eröffnung des Schauplatzes bereit ſeyn muß, ſich in dieſelbe Zeit und an denſelben Ort zu verſetzen, wo nach der Anzeige des Poeten die Handlung vorgeht; und ungeachtet eben dieſer Geiſt, (denn mit ihm hat man zu thun, und nicht mit dem Körper, der auf den Bänken ſitzt,) ſo ſtarke Flügel hat, daß er dem Poeten auch noch weiter von einer Zeit zur andern, und von einem Orte zum andern folgen könnte, wofern er gehörig davon benachrichtigt würde; ſo findet man es doch zu Vermeidung vieler Unbequemlichkeiten am dienlichſten, nur Einmal dem Zuſchauer dieſe Mühe zu machen. Damit eine Handlung in beſtändiger Bewegung ſey, damit ſtets Folgen aus Folgen entſtehen, und nichts durch einen Sprung geſchehe; erachtet man für nöthig, die Zeit ſo ſehr einzuſchließen, als es möglich iſt. Denn ſonſt würde dieſelbe durch allerley Zwiſchenfälle unterbrochen werden müſſen; ſonſt würden die Perſonen, die an der Handlung Theil haben, lange nicht in derjenigen Stärke der Beſchäfftigung und in dem Grade der Leidenſchaft ſeyn, welche die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer an ſich ziehen. Ferner ſetzet die Veränderung des Orts und der Zeit, theils den Poeten in die Nothwendigkeit, auf neue Mittel zu denken, wie er ſeinem Zuſchauer dieſes andeute; theils auch den Zuſchauer, ſich zu beſinnen, welcher Ort und welche Zeit unter den vielen, die der Poet angegeben, zu der gegenwärtigen Scene gehöre. Ueberdieß kömmt der Zu=[294]ſchauer jedesmal, da er ſich weiter verſetzen muß, von ſeiner erſten Entzückung zurück, und er erinnert ſich, daß er auf dem Schauplatze iſt; da er hingegen, wenn die Einheit des Ortes und der Zeit beobachtet iſt, ſeine ganze Aufmerkſamkeit auf die Handlung, auf die Charaktere, und auf die Leidenſchaften verwenden, und immer in derſelben Entzückung bis ans Ende bleiben kann. Aber alsdann ſind auch ſchon vier und zwanzig

Stunden zu viel. Es ist wahr, das Maß der Zeit sind die Begebenheiten, die darinn vorgehen; und der Zuschauer sollte wohl, so lange er in der Entzückung ist, durch die Menge von Begebenheiten, die er sieht, durch das viele Ausgesuchte und Nachdenkliche, das er hört, sich bereden lassen, daß er mehr als die drittehalb Stunden, die währenden Schauspiels verlaufen, dabey zugebracht habe. Unterdessen weis ich doch nicht, ob es gerade vier und zwanzig Stunden sind. Vielmehr kann sich der Zuschauer, der eine beständige Folge von Handlungen vor sich gesehen hat, keine Nacht vorstellen, darinnen man inzwischen ausgeruhet hätte. Und da die geschehenen Begebenheiten ihm das Maß der Zeit an die Hand geben; so muß diese Zeit auch in einem gewissen Verhältnisse, und nicht bald geschwind, bald langsam verlaufen. Doch alles dieß macht keine nothwendigen Regeln; denn sie fließen nur aus dem Vorzuge des Bessern vor dem weniger Guten.

Die Wahrheit zu gestehen, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause [295] wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst, oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Art entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, an Statt der Worte: Der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause, unter das Verzeichniß seiner Personen zu setzen: Der Schauplatz ist auf dem

Theater. Oder im Ernſte zu reden, es würde weit beſſer geweſen ſeyn, wenn der Verfaſſer, nach dem Gebrauche der Engländer, die Scene aus dem Hauſe des einen in das Haus eines andern verlegt, und alſo den Zuſchauer ſeinem Helden nachgeführt hätte; als daß er ſeinem Helden die Mühe macht, den Zuſchauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.

Ich will hierdurch die Gewohnheit, die Einheit der Zeit und des Ortes zu beobachten, keineswegs in Verachtung bringen; ſondern ich ſage es bloß, um einer jeden Regel ihren rechten Werth zu beſtimmen, damit man nicht fortfahre, wie viele thun, nach der äußerlichen Form der Schauſpiele, ihre innerliche Schönheit zu ſchätzen. Ich weis vielmehr aus eigener Erfahrung in theatraliſchen Werken, daß nichts leichter iſt, als die Einheit der Zeit und des Ortes zu beobachten, wenn man ſich nur bemüht, ſeine Handlung beſtändig in Bewegung zu erhalten, und wenn man keine Perſon in andern Abſichten auftreten oder abgehen läßt, als um die Handlung zu befördern und zu ihrem Ende zu gelangen. Ja, eben dieſe Einheiten helfen zur Einheit der Handlung, das iſt, zum beſtändigen Fortgange der Handlung, wenn man ſie gehörig zu beobachten, und beydes die Zeit und den Ort wohl zu wählen weis.

Eine ſtrenge Beobachtung der Einheit des Ortes iſt auch für die Schauſpieler bequemer, weil ſie alsdann nicht ſo viele Gemälde der abgeänderten Scenen, und keinen ſo koſtbaren [296] Maſchinenbau nöthig haben, und weil ſie dieſelben Unkoſten auf eine anſtändigere Kleidung und andere mehr weſentliche Stücke des Theaters wenden können.

Nachdem ich in dieſer Abhandlung nicht allein einen kurzen Begriff von demjenigen gegeben habe, was zu einem guten theatraliſchen Stücke erfodert wird, ſondern auch von dem, was beſonders in Dänemark Beyfall finden könnte, ſo iſt die vornehmſte Frage: wo das neue däniſche Theater dergleichen Stücke herbekommen ſoll? Die Deutſchen haben den Fehler begangen, daß ſie ohne Unterſchied allerley Komödien aus dem Franzöſiſchen überſetzet haben, ohne vor-

her zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre Sitten sich schickten. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht. Es ist wahr, dieses Theater ist darum nicht ohne alle Annehmlichkeit geblieben. Denn es giebt in den Thorheiten etwas, das allgemein ist, worinnen alle Nationen übereinstimmen, und dessen Vorstellung folglich allen gefallen muß. Aber ein Theater, das nur durchs Allgemeine gefällt, ist so einnehmend nicht, als es seyn könnte; und ich schreibe dieser Ursache die Kaltsinnigkeit zu, womit die Komödien in Deutschland besucht werden. Die Liebe zu denselben würde weit größer seyn, wenn einestheils die Nation die Schönheiten, die sie in den vorgestellten Stücken wahrnimmt, auf die Rechnung ihres eigenen Witzes schreiben könnte; und wenn anderntheils in den abgeschilderten Sitten ein jeder die ihm bekannten Sitten seines Landes erkennte, und sich kitzelte, so oft sich etwas fände, das sich auf einen seiner Bekannten anwenden ließe. Denn dieses wird, wofern man nur die Natur nachahmt, und für ein Theater in seinem Vaterlande schreibt, fast in allen Zeiten geschehen, ohne daß man darum auf jemanden insbesondere zu denken nöthig hätte. Die deutschen Komödianten haben am meisten hierbey verloren. Denn ungeachtet sie anfangs nicht so vollkommene Stücke gehabt haben [297] würden, als sie aus dem Französischen übersetzen lassen konnten; so würden doch Stücke, in denen sich nur Geist und Munterkeit gewiesen, bey allen ihren Mängeln, weit mehr Aufsehen erregt und mehr Geld eingebracht haben. Die jungen Anfänger, die dergleichen Stücke verfertigt, würden aufgemuntert und bald vollkommener geworden seyn; und hieraus wäre ein allgemeiner Eifer für ein gutes Theater entstanden. Es wäre mir leicht, dieses mit dem Beyfalle zu beweisen, den etliche deutsche Stücke erhalten haben, in denen wenig Feuer und gar nichts einnehmendes ist, die aber deutsche Sitten zeigen.

Ich kann noch hinzusetzen, daß es überhaupt ein großer Schade für den Witz einer Nation ist, wenn man sich immer mit Uebersetzungen fremder Werke behilft, und die Ermun-

terung der guten Köpfe in ſeinem Vaterlande verabſäumt. Das Theater iſt allemal das vornehmſte Feld und die bequemſte Gelegenheit, wo die witzigen Köpfe einer Nation ſich üben können; man muß es alſo nicht ſo dicht mit ausländiſchen Arbeiten beſetzen, daß den einheimiſchen der Platz benommen wird.

Ich rathe alſo, aus allen Gattungen der theatraliſchen Stücke nur einige Werke der Franzoſen aufzuſuchen, die zu den hieſigen Sitten ſich am beſten ſchicken, und in den jenigen Arten, die man in Dänemark noch nicht hat; und die guten Köpfe, deren es hier unter den jungen Leuten viele giebt, dadurch zu ermuntern. Es iſt zum Anfange des hieſigen Theaters nicht möglich, ſie wie in Frankreich zu belohnen. Aber es würden gewiß gute Proben erſcheinen, wenn man das Einkommen der fünften Vorſtellung, oder auch nur einen Theil deſſelben, ſtatt einer Erkenntlichkeit, denen Verfaſſern überließe, deren Arbeiten die fünfte Vorſtellung erreichen.

[298] Wenn diejenigen Patrioten, die vor einigen Jahren Preiſe auf gute däniſche Poeſien ſetzten, nun auf dasjenige theatraliſche Werk, das in jedem Jahre den größten Beyfall erhielte, einen auch nur mäßigen Preis ſetzen wollten, ſo wäre dieſes eine neue Beyhülfe. Was endlich den Druck betrifft, ſo iſt es für den Verfaſſer und für die Komödianten gleich nützlich, wenn ein neuverfertigtes Stück nicht eher, als ein Jahr nach der erſten Vorſtellung, bekannt gemacht wird. Aber es würde dem Witze der ganzen Nation, und den Komödianten ſelbſt, ſchädlich ſeyn, wenn es gar nicht gedruckt werden ſollte. Gedruckte Stücke veranlaſſen Anmerkungen und Kritiken; und dieſe machen den Witz und die Regeln bey den Verfaſſern und bey den Zuſchauern bekannter. Je mehr der Zuſchauer davon weis, deſto öfter beſucht er die Schauſpiele; und bey den Kritiken derſelben gewinnen die Komödianten, wie die Buchhändler bey den Streitigkeiten der Gelehrten.

Pierer'ſche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Briefe von Jakob Grimm an Hendrik Willem Tydeman. Mit einem Anhange und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Alexander Reifferscheid, Professor der deutschen Philologie zu Greifswald. geh. M. 3.60.

Briefwechsel zwischen Jakob Grimm und Friedrich David Graeter. Aus den Jahren 1810—1813. Herausgegeben von Hermann Fischer. geh. M. 1.60.

Briefwechsel des Freiherrn Karl Hartwig Gregor von Meusebach mit Jakob und Wilhelm Grimm. Mit einleitenden Bemerkungen über den Verkehr des Sammlers mit gelehrten Freunden, Anmerkungen und einem Anhang von der Berufung der Brüder Grimm nach Berlin. Herausgegeben von Dr. Camillus Wendeler. Mit einem Bildniss (Meusebach's) in Lichtdruck. geh. M. 11.50.

Freundesbriefe von Wilhelm und Jakob Grimm. Mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. Alexander Reifferscheid, Professor der deutschen Philologie in Greifswald. Mit einem Bildniß in Lichtdruck von Wilhelm und Jakob Grimm. geh. M. 4.—.

Westfälische Volkslieder in Wort und Weise mit Clavierbegleitung und liedervergleichenden Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Alexander Reifferscheid, Professor der deutschen Philologie in Greifswald. geh. M. 8.—.

Konkurrenzen in der Erklärung der deutschen Geschlechtsnamen. Von Karl Gustaf Andresen. geh. M. 3.—.

Ueber deutsche Volksetymologie. Von Karl Gustaf Andresen. Vierte, stark vermehrte Auflage. geh. M. 5.—.

Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. Von Karl Gustaf Andresen. Vierte Auflage. geh. M. 5.—.

Der allgemeine deutsche Sprachverein, als Ergänzung seiner Schrift: Ein Hauptstück von unserer Muttersprache. Mahnruf an alle national gesinnten Deutschen. Von Hermann Riegel. geh. M. 1.—.

Mythologie der deutschen Heldensage von Wilhelm Müller, o. ö. Professor an der Universität Göttingen. geh. M. 4.50.

Tell und Gessler in Sage und Geschichte. Nach urkundlichen Quellen von E. L. Rochholz. geh. M. 10. —.

Zur Volkskunde. Alte und neue Aufsätze von Felix Liebrecht. geh. M. 12.—.

Goethe's westöstlicher Divan mit den Auszügen aus dem Buche Kabus, herausgegeben von Karl Simrock. geh. M. 2

Faust von Goethe. Mit Einleitung und fortlaufender Erklärung herc gegeben von K. J. Schröer.

Erster Theil. Zweite Aufl. geh. M. 3

In eleg. Leinwandband M. 5

Zweiter Theil. geh. M. 5

In eleg. Leinwandband M. 6

Christoph Martin Wieland's Leben und Wirken in Schwaben i in der Schweiz. Von Prof. Dr. L. F. Ofterdinger. Mit ein Portrait Wieland's und acht in den Text gedruckten Illustr. geh. M. 2.

Zu Goethe's hundertdreißigstem Geburtstage. Festschrift zum August 1879 von Dr. Eduard W. Sabell. geh. M. 2.

Die Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheat Nach dem ersten Eindruck besprochen von K. J. Schröer. geh. M. 1.

Goethe und die Liebe. Zwei Vorträge von K. J. Schröer. geh. M. 1.

Herder's Cid, die französische und die spanische Quelle. Z sammengestellt von A. S. Voegelin. geh. M. 8.

Die historischen Volkslieder von Ende des dreißigjährigen Kriege 1648, bis zum Beginne des siebenjährigen, 1756. Aus fliegend Blättern, handschriftlichen Quellen und dem Volksmunde gesamm von Franz Wilhelm Frhrn. v. Ditfurth. geh. M. 7.5

Shakspere, sein Entwickelungsgang in seinen Werken. Vo Eduard Dowden. Mit Bewilligung des Verfassers überset von Wilhelm Wagner. geb. M. 7.5

Molière's Leben und Werke vom Standpunkte der heutige Forschung von R. Mahrenholtz. geh. M. 12.—

Kleine Ausgabe. geh. M. 4.—, in Leinwandband M. 5.—

Dante-Forschungen. Altes und Neues von Karl Witte.

I. Band. Mit Dante's Bildniss nach Giotto. In Kupfer ge stochen von Jul. Thaeter. geh. M. 12.—

II. Band. Mit Dante's Bildniss nach einer alten Handzeichnun und dem Plan von Florenz zu Ende des XIII. Jahr hunderts. geh. M. 15.—

Die Geschichte von Gunnlaug Schlangenzunge. Aus dem is ländischen Urtexte übertragen von Eugen Kölbing. geh. M. 1.—

Die Hovard Isfjordings-Sage. Aus dem altisländischen Urtexte übersetzt von Willibald Leo. geh. M. 1.50.

Die Sage von Fridthjofr dem Verwegnen. Aus dem altis ländischen Urtexte übersetzt von Willibald Leo. geh. M. 1.—

232.L
S 3391

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

JUN 0 4 1999